EL MITO

GAUCHO

Biblioteca Nacional Mariano Moreno
El mito gaucho / contribuciones de Juan Sasturain ... [et ál.] ; coordinación general de Guillermo David y Emiliano Ruiz Díaz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2021.
112 p. ; 27 x 20 cm.

ISBN 978-987-728-121-7

1. Literatura Gauchesca. I. Schvartzman, Julio, colaborador. II. David, Guillermo, coordinador. III. Ruiz Díaz, Emiliano, coordinador. IV. Título.
CDD A860

Agüero 2502 (C1425) CABA
www.bn.gov.ar

ISBN 978-987-728-121-7

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

EL MITO GAUCHO

Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

"Y en lo que esplica mi lengua
todos deben tener fe;
ansi, pues, entiendanmé,
con codicias no me mancho:
no se ha de llover el rancho
en donde este libro esté".

José Hernández,
La vuelta de Martín Fierro, 1879



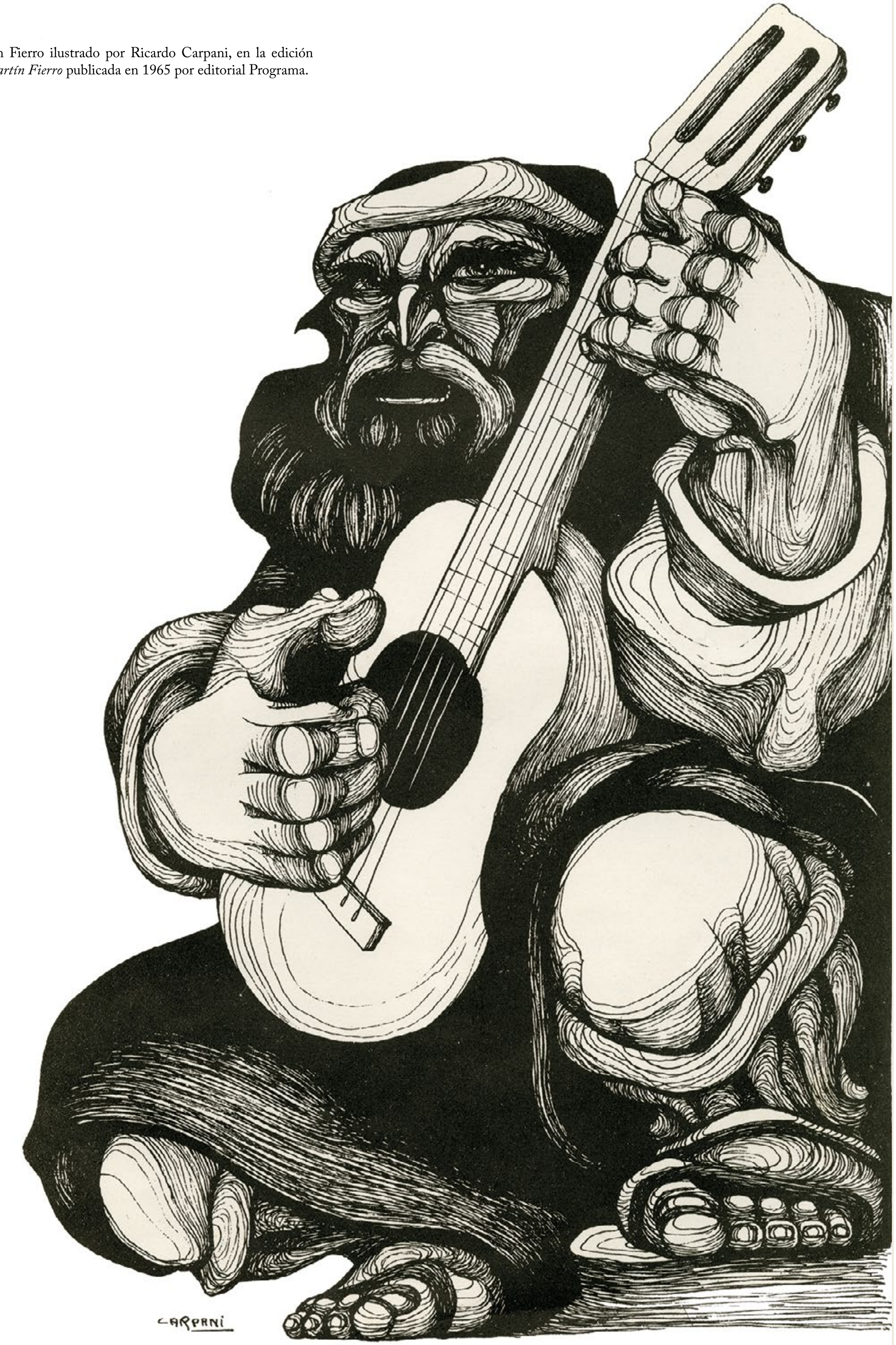
Mortero para la preparación de mazamorra. Señora del Chaco santiagueño, casi centenaria, mayo de 1921. Fondo AGN.

USOS GAUCHOS Y GAUCHOS USADOS | POR JUAN SASTURAIN 9
EL RELATO DEL HONOR | POR GUILLERMO DAVID 11

LOS JUEGOS DE LA GAUCHESCA | POR JULIO SCHVARTZMAN 17
GAUCHESCA TEATRAL | POR JORGE DUBATTI 31
UNA GAUCHESCA LIBERTARIA | POR ANA LÍA REY 43
LOS GAUCHI-PERONISTAS | POR EMILIANO RUÍZ DÍAZ 53

EL GAUCHO ENTRE PELÍCULAS | POR LEANDRO ARTEAGA 65
RELACIÓN DE LOS PAYADORES CON LA POESÍA GAUCHESCA Y EL NATIVISMO
POR EDUARDO ROMANO 79
RAÍCES Y BROTES DE LA HISTORIETA GAUCHESCA | POR JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ 91
ESTO YA LO LEÍ EN OTRA PARTE... | POR FERNANDA OLIVERA 101

Martín Fierro ilustrado por Ricardo Carpani, en la edición del *Martín Fierro* publicada en 1965 por editorial Programa.



USOS GAUCHOS Y GAUCHOS USADOS

Cualquiera de estos días, doscientos años de por medio, podemos llegar a imaginar (y componer incluso) un nuevo *diálogo patriótico* más o menos *interesante* entre Ramón Contreras, aquel "gaucho de la Guardia del Monte", e Inodoro Pereyra, el consabido Renegáu, sin que las cenizas del lúcido peluquero oriental —el dato del oficio de Hidalgo es aporte de Rojas, el comentario incisivo acerca de su aptitud para lo coloquial, de César Fernández Moreno— se alboroten donde quiera que reposen. Se divertiría, el de los despejados cielitos, ante la posibilidad. Y podemos suponer que Fontanarrosa también: alguna vez versificó en fluido romance las angustias del señero sanitario ante el desafío a su hombría que se le planteó en los voraces aduares ranqueles.

Cualquiera de estos días podemos convocar —con debido respeto a las canas— al Pampa José Larralde o al fantasma reciente de Omar Moreno Palacios para que les pongan cadencia de milonga surera a los trovos de Paulino Lucero, el vocero pendenciero de Ascasubi. Don Hilario, unitario, que no le hacía asco editorial a París —como el maestro Chavero al elegir audiencia sin por eso desmontar del pelaje criollo a la hora de entonar—, hizo del trovo su modo de opinar. Y así ha sido siempre.

La gauchesca vive, no es momia ni mausoleo. Transfigurada sin arqueologías disciplinadoras. De donde proviene —la oralidad, el soporte efímero, la circulación no convencional de las piezas (no digamos textos, la escritura y el soporte libro son postrimerías)— es a donde parece que siempre vuelve mejor sin ortopedias, el pago movedizo donde ha tenido más perdurable descendencia: los medios marginales, la desprolija e informe marea narrativa y opinadora que calza en el octosílabo payado o rapeado sin pudores, en el cuento jodón o la apoteosis legendaria del justiciero o sanador que el pueblo necesita.

Convengamos en que siempre hay artificio. Gauchesca y no gaucha, decimos bien. El que formula "yo no soy cantor letrao" ya lo es a su manera sesgada, elige funcionalmente "otras" letras. De ahí que en lugar de tratar de destilar esencias más o menos metafísicas o recortar arquetipos de excesiva argentinidad, cabría apuntar —como hacen estos textos dispares y ejemplares— a las modulaciones infinitas, discordantes incluso, del uso y abuso gauchescos.

Lugar de paso y encrucijada, objeto habitual de manipulación y taxidermia, lo gauchesco vive (más que sobrevive) en modos y gestos de dicción y de escritura cada vez más liberados de asumir la (pesada) carga identitaria de la equívoca nacionalidad siempre en tránsito de definición.

Este despliegue de abordajes rotulado con impunidad *El mito gaucho* —contraseña que el docto Carlos Astrada, no a sabiendas, nos legó— da cuenta con rigor y sin solemnidad no solo de brasas vivas sino de esplendores por venir.

Juan Sasturain
Director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Colonia Carlos Pellegrini, Corrientes, 2017.
Foto de Christian Delgado.

EL RELATO DEL HONOR

Por Guillermo David

Cada sociedad erige un tipo humano sobre el cual modela una identidad genérica que asimila la diversidad de su conformación. Ya se trate del guerrero heroico, el campesino insurgente, el proletario abnegado, el esclavo alzado o el gaucho indómito, la poesía épica ha sido el vehículo de esa cristalización. En el Cono Sur, a dicha operación corresponden nuestras naciones —Argentina, Uruguay y el sur del Brasil—, que dieron en el gaucho con el modelo indicado para ejecutar las complejas gestiones simbólicas de su constitución imaginaria. Pero digamos dos palabras sobre su historia y actualidad.

En el principio está la carne. La carne de vaca. Luego, el caballo. El caballo y su jinete, aquel que fuera llamado el "centauro de las pampas". El complejo ecuestre, como llaman los antropólogos a la adopción del caballo por parte de los indígenas y sus sucesores, los gauchos, con el desarrollo de la gauchesca desde la emancipación de la corona española, toma el lugar de la nación de un modo tan evidente que a veces se torna invisible. Esa figura social sustenta una cultura, la *gauchesca*, que atraviesa las construcciones estatales y las barreras sociales y resulta en modos de vida comunes a varios pueblos.

Hace un siglo Leopoldo Lugones definía en *El payador* al gaucho como el sujeto emblemático de la Argentina. Su movimiento conceptual era el clásico: vivo era un peligro social y político a conjurar; muerto, un arquetipo que, despostado de elementos negativos, postulaba como modelo ético y épico. Si el *Facundo* proponía el primer punto, *Martín Fierro* facultaba otras derivas mitológicas que, en sus mutaciones históricas, aún no cesan. Exagerando un tanto, pero no tanto, Ricardo Piglia sostenía que la literatura (y, agregamos nosotros, la historia) argentina es el intento por responder a la pregunta "¿qué es un gaucho?". Esta exposición trata de indagar en algunos momentos de esa cuestión.

Dos dimensiones: si por un lado el gaucho realmente existente persiste en habitar el territorio, por el otro su imagen cultural, literaria, cinematográfica, publicística, musical, es decir, narrativa, en el sentido amplio de la palabra, va encontrando continuas reformulaciones. Ese nombre es la *gauchesca*. Que es, ante todo, un lenguaje, una gramática de la asimilación criolla cuya eficacia como estructura invisible de la nación estriba en aquello que sutura, en lo que calla, en lo que dice y en lo que propone.

Es preciso no olvidar que en el principio está el genocidio, el largo proceso histórico diseñado para el exterminio de un grupo étnico y la reorganización de las relaciones sociales en una nueva modalidad de producción. La América indígena fue reestructurada tras el proceso de apropiación territorial, las matanzas indiscriminadas y la subordinación de los grupos sociales sobrevivientes producidas por la invasión española y portuguesa. De ese devenir surgen figuras históricas nuevas, producto del mestizaje, el etnocidio —es decir, la destrucción parcial o total de una cultura de base étnica—, tales como el *caboclo*, el *bugre*, el *sertanejo*, el *caiçara*, el *guaso*, el *llanero* o el *gaucho*. El mestizaje, fruto de las relaciones entre colonizadores y aborígenes, además de africanos esclavizados, arrojó como resultado una cultura nacida de una sociedad desregulada, producto de la desarticulación de las sociedades indígenas tras el genocidio y su recomposición en enclaves interétnicos. Lo cual derivó en un nuevo proceso de etnogénesis, es decir, de reconstitución de las ya nuevas etnias bajo condiciones de alianza, dominación, guerra, mestizaje, comercio e intercambio simbólico.

En ese fluir de tensiones y vínculos interétnicos, durante varios siglos se conformó el gaucho: primero, en los intersticios de la sociedad, y ya hacia el siglo XIX, en el centro de la escena. Clave para la explotación de la principal fuente de riqueza, que abastecía de corambre, cecina, mulas para las minas y carne para las plantaciones de caña y las ciudades incipientes, el gaucho se volvió el mal necesario a controlar. Pero era incontrolable. Había que sujetarlo de algún modo, disciplinarlo; solo el alambrado, la leva forzosa y las leyes contra los "vagos y malentretenidos" que le acotaban la movilidad obligándolo al *conchabo*, es decir, a



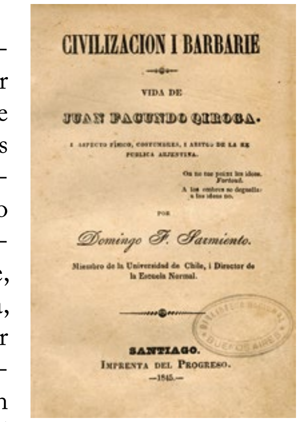
El gaucho Burgos (origen desconocido). En *El gaucho: reseña fotográfica 1860-1930*, de José M. Paladino Giménez, Buenos Aires, Palsa, 1971.

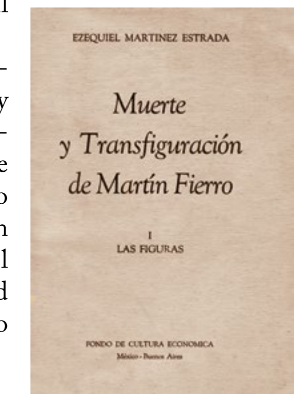
su fijación como empleado en una hacienda, iban a conseguirlo. La estancia, heredera de la encomienda, la sesmaría y la vaquería, fue el resultado de la disputa por el territorio que acabó por excluir, previo genocidio y etnocidio, a gran parte de los indígenas, y por asimilar una parte de ellos e integrarlos, junto a otros sectores sociales subalternos, como mano de obra al nuevo modo de producción, hasta llegar a hacer del gaucho solo su figura desvaída: la del peón, pastor, puestero, resero o campesino. Esta figura fue dicha, cantada, narrada, historiada. Llamamos gauchesca a esa hipóstasis cultural, que resulta de una fórmula de transacción entre, como la llamó Josefina Ludmer, la "captura de la voz del otro" (alguien habla, escribe, dibuja, confiere entidad simbólica al gaucho en su nombre) y la puja por parte del gaucho para instituir su propio mundo soberano. Pese a las modernizaciones, a las cuales se amolda, el gaucho se ha erigido en figura central, inscripto en la pampa mitológica y en diálogo con el habitante de la ciudad junto al río inmóvil del imaginario argentino.

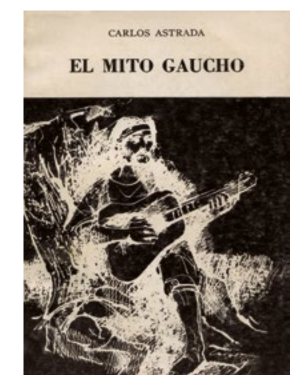
La diversidad es su signo. Hay gauchos negros, gauchos indios, indios agauchados, gauchos *bugres*, gauchos italianos, judíos o alemanes, gauchos urbanos, hay paisanos, criollos, peones, chinas, prendas, jinetes, domadores, guasqueros, alambradores, reseros, vaqueanos, poceros, rastreadores, enlazadores, y un sinnúmero de inflexiones que los oficios y la historia han ido confiriendo a esa figura del mundo rural que ha resistido todas las modernizaciones. Aunque ello no ha sucedido sin costo. Grupo social sometido a la clausura del espacio territorial por medio del alambrado —es decir, la propiedad privada de la tierra—, fue perdiendo su libertad no sin lograr reconstituirse como obrero rural, conservando rasgos definidos a lo largo de los siglos que hacen a la eficacia de su trabajo.

El gaucho fue matrero, fue soldado, y dio la vida por esa vaga entelequia, la Patria, que a veces era solo obediencia a uno de sus pares. Hoy en día la industrialización de los cultivos, el corrimiento de la frontera agraria con el consecuente acotamiento de la producción ganadera a algunas zonas restringidas, las sucesivas oleadas inmigratorias que mudaron parte de su antiguo estilo de vida —de las cuales incorporó no pocos elementos— y, en general, la urbanización y las tensiones propias de la modernidad hicieron que el gaucho fuera languideciendo como figura social, constituyéndose en un tipo humano asediado, pero resistente.

La narrativa social ha tenido su correlato en la dimensión política del gaucho. La obediencia a un jefe por el mero honor de la defensa territorial en nombre de una patria aún ilusoria fue clave para que fuera condenado como uno de los males irredimibles del país por unos, y como un modo de ejercicio de soberanía popular por otros. Me refiero al caudillismo y su ascendente social de masas, con sus vetas nacionalistas y regionalistas, que signa toda nuestra historia. Figuras menores desgajadas de esa experiencia son los matreros y los bandidos rurales, a menudo vueltos mártires, y canonizados como en santos populares, que han concitado la atención de la crítica y la historiografía, pero, sobre todo, el fervor de la memoria y la devoción popular. El auge en los últimos años del Gauchito Gil condensa esa situación. Geografía pampa, destino épico, soberanía política, identidad social propia, poesía e imagen conforman un arco de creencias en la rara entelequia que llamamos nacionalidad —al menos para buena parte de los sectores sociales populares—.


CIVILIZACION I BARBARIE
VIDA DE
JUAN FACUNDO QIROGA.
POR
Domingo F. Sarmiento.
la Escuela Normal.
SANTIAGO.
IMPRENTA DEL PROGRESO.
—1845.—





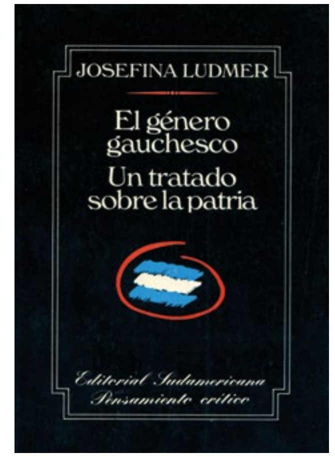
1. Domingo Faustino Sarmiento, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, Buenos Aires, Imprenta del Progreso, 1845.
2. Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, FCE, 1948.
3. Carlos Astrada, *El mito gaucho*, Buenos Aires, Docencia, 1982. Tercera edición revisada. La edición original es de 1948.

Por otra parte, además de las voces y las prácticas sociales y económicas, nos quedan los textos. En principio, de viajeros y testigos de época; luego, de poetas —desde los fundadores como Bartolomé Hidalgo o Hilario Ascasubi, por caso—; los textos de cronistas y publicistas, como Luis Pérez; hasta los prohijados



Santuario del Gauchito Gil en Parque Los Andes, Ciudad de Buenos Aires, 2021. Foto de Marcelo Huici.

por ensayistas que intentaron interpretar su figura, de Sarmiento, Lugones y Rojas a Martínez Estrada o Carlos Astrada. Pues la gauchesca, como toda trama mitológica, alberga a aquellos que son tocados por el mito, incluidos sus contradictores. Así, por ejemplo, se puede considerar a los historiadores del gaucho, de Emilio Coni y Fernando Assunção a Ricardo Rodríguez Molas y Ezequiel Adamovsky, como parte de esa saga. A los que cabe sumar la labor de los compiladores y críticos literarios, desde Lehmann-Nitsche y Carlos Alberto Leumann, Eleuterio Fernández Tiscornia, Jorge Horacio Becco y Fermín Chávez, hasta Jorge Rivera, Ángel Rama y Adolfo Prieto. Y, más cerca en el tiempo, Élida Lois, Julio Schvartzman y Josefina Ludmer. Sin olvidar a figuras que engloban todas estas dimensiones como, por supuesto, el propio José Hernández, figura mayor, y Jorge Luis Borges, naturalmente, cuyo camino narrativo ha estado tachonado de obras como las de Ricardo Gutiérrez o de Güiraldes, que encuentran versiones contemporáneas del mito gaucho en autores como Gabriela Cabezón Cámara o Carlos Gamerro. Pero también abundaron en la indagación del gaucho los folklorólogos como Augusto Raúl Cortazar e Ismael Moya o folkloristas como López Osornio y Tito Saubidet. Y se conformaron instituciones que sostienen la cultura popular

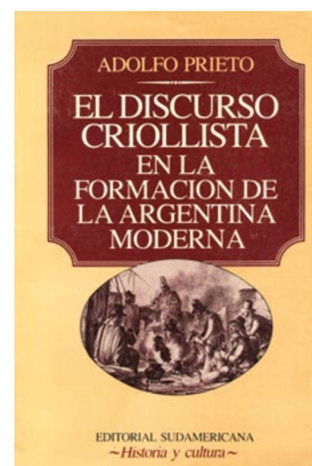












1. Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. | 2. Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Columba, 1953. | 3. Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982. La primera edición es de Calicanto, de 1976. | 4. Carlos Gamerro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015. | 5. Ezequiel Adamovsky, *El gaucho indómito*, Buenos Aires, S. XXI, 2019. 6. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

gaucha en todo el territorio, bajo el nombre de peñas y centros tradicionalistas, que abundan en nativismo, regionalismo y otras versiones de la gauchesca, con sus festividades, sus espacios de socialización, sus economías y medios masivos de comunicación. Sin mencionar a músicos, que van desde notorios payadores como Gabino Ezeiza o Luis Acosta García a trovadores contemporáneos como Atahualpa Yupanqui o Jorge Cafrune.

Protagonistas de la cultura gauchesca que, al ser considerados en sus inflexiones políticas, muestran cómo son atravesadas las fronteras ideológicas. Pues hay una gauchesca unitaria —predominante en buena parte del siglo XIX—, una gauchesca federal, versiones anarquistas, socialistas, comunistas, radicales y peronistas, hasta modulaciones autoritarias fascistas, nacionalistas o simplemente reaccionarias. La enumeración sería vastísima, parcial e injusta: lo dijimos al comienzo, la gauchesca abarca buena parte de la nacionalidad, y como tal ha de ser interrogada. Aunque suene exagerado, resulta inimaginable la Argentina sin el *Juan Moreira* —de Gutiérrez, los Podestá o Leonardo Favio—, así como si le sustrajéramos el *Martín Fierro* o el *Facundo* no sabríamos qué rumbos habría tomado no solo la literatura sino el habla popular. Hasta la gesta de los guerreros de la emancipación pierde sentido sin la figura del gaucho con su carga épica, así como el discurso de los sectores subalternos no tendría el mismo destino sin la crítica de la máquina de daños de *La ida*, que alienta cada grito de protesta desde hace un siglo y medio.

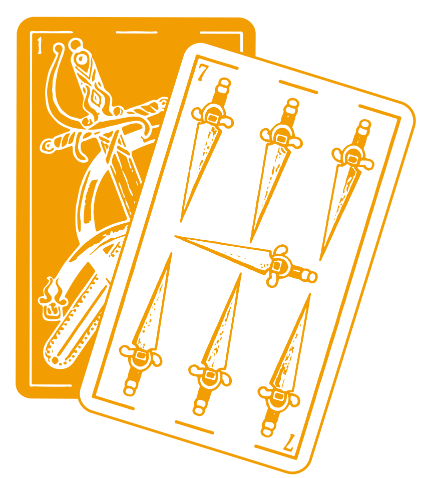
Expatriado, paria, perseguido, víctima del estado de la cosa social y del Estado punitivo y ordenancista, o sujeto a las transformaciones de la maquinaria cultural de asimilación que modula sus versiones, el gaucho y su retórica enigmática signan el destino de la Argentina de un modo que aún, siglos después, cuando sucesivas generaciones lo dan por fenecido, refulge como un recuerdo reparador y revulsivo en un instante de peligro. Donde se narra un destino gaucho hay promesa y profecía. Los hijos de Fierro cambian una y otra vez de nombre. Son otros, son el mismo. Las almas vulneradas y los cuerpos sufrientes lanzados a la batalla por la nación dan en el relato del honor la cifra de la justicia y la vida en comunidad.



Florencio Molina Campos, *Como si fuera un candil!!* Témpera, 1941. Obra realizada para ilustrar el *Fausto* de Estanislao del Campo publicado por Kraft en 1942.

LOS JUEGOS DE LA GAUCHESCA

Por Julio Schvartzman



Un equívoco ya del todo naturalizado en la Argentina consiste en haber instituido el 10 de noviembre, aniversario del nacimiento de José Hernández, como Día de la Tradición. Ocurrió en 1938 por ley provincial, y dos años después otra ley asignaba al festejo una sede permanente: la localidad de San Antonio de Areco. En 1975 la conmemoración se hizo nacional. Por el primer movimiento, las tradiciones gauchas pasaban a sintetizarse en el autor del *Martín Fierro*, y por el segundo, se desplazaban hacia los lindos pagos de Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*. En otras palabras: por un lado, lo gaucho se subsumía en lo gauchesco (que para Martínez Estrada era algo así como su negación), y por otro, lo gauchesco se desplazaba a la peripecia de un melancólico reserito que devino, por sucesión, patrón de sus heredades.

Ahora bien, la relación de Hernández con la tradición es más compleja y más apasionante. Cuando publica, en 1872, *El gaucho Martín Fierro*, da una definitiva vuelta de tuerca al género gauchesco, y ya parece admitido que lo cierra decididamente con *La vuelta*, siete años después. Pero en la carta prólogo de la primera edición de lo que habría de llamarse *La ida*, su mayor esfuerzo está en diferenciarse precisamente de la tradición de la gauchesca anterior, que encarna en frías alusiones a Bartolomé Hidalgo y a Estanislao del Campo. Apenas seis años antes, Del Campo daba a la imprenta el mayor poema que el género había producido hasta ese momento: el *Fausto* criollo.

La gauchesca fue la creación colectiva más deslumbrante de nuestro siglo XIX, cuyos ecos no dejan de prolongarse hasta hoy. Las causas de esa creación son múltiples. Contra otra naturalización, Borges intervino provocativamente: negó que el género se derivara de su materia, el gaucho, y postuló, para su origen, la convergencia de la ciudad y el campo, la compenetración de gauchaje y gentes "de cultura civil" en las guerras de independencia e internas ("La poesía gauchesca", *Discusión*, 1957, segunda edición).

Habría que agregar algo. Y es que, más que haber surgido de la guerra, la gauchesca fue parte de ella y de la política de la que derivó. Fue un arma, un arma verbal, y eso la alejó felizmente de todo pintoresquismo. Y como apeló a las modalidades del lenguaje de su sujeto poético, nutriéndose de las hablas rurales y haciendo de ellas una lengua escrita, sin cuidarse de las normativas lingüísticas y literarias —no por rebelarse contra ellas, sino por colocarse al margen—,

1. Estanislao del Campo, *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo*, Buenos Aires, Imprenta Buenos Aires, 1866.
2. Caricatura de Estanislao del Campo en revista *El Mosquito*, 1866.
3. Henri Meyer, lámina para la edición en folleto del *Fausto*, 1866. Litografía.





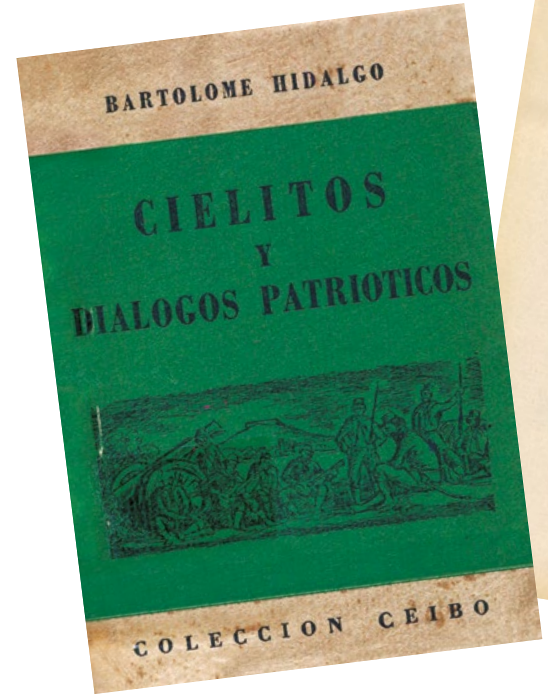


gozó de la invisibilidad o de la dichosa subestimación de quienes eran formadores de opinión y de gusto. Esto la puso a salvo de toda solemnidad, de toda normativa previa, y la disparó hacia la invención, el desparpajo, el humor, el juego verbal y la desinhibición.

Poesía, política y guerra, entonces. Y todo comienza cuando, después de los primeros enfrentamientos en la lucha por la independencia, se publican, en Montevideo y en Buenos Aires, en hojas sueltas y en general sin firma, composiciones en las que una voz gaucha canta cielitos patrióticos que exaltan los triunfos propios y escarnecen al enemigo colonial. Las mejores, algo más tardías, han sido atribuidas al oriental Bartolomé Hidalgo. Indudablemente de él son tres diálogos de 1821 y 1822 en los que un peón de estancia cantor, Ramón Contreras, y un capataz, Jacinto Chano, intercambian pareceres sobre las alternativas políticas del momento, primero con entusiasmo y después con alguna decepción.

Para apreciar el impacto que pudieron tener estos versos basta recordar que cuando los reyes de España visitaron la Argentina en 2004 para inaugurar el Congreso de la Lengua en Rosario, algunos órganos de prensa advertían que quien se dirigiera a ellos debía utilizar fórmulas como “Sus Altezas Reales” o “Sus Majestades”. Ahora bien, en 1820 sale de la Imprenta de los Expósitos una pieza titulada “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII…”, en la que leemos:

Cielito, cielo que sí.
Lo que te digo, Fernando,
confesá que somos libres
y no andés remoloneando.





1. Bartolomé Hidalgo, *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1950.
2. *La lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia*, Buenos Aires, 1824.

Es decir, dos siglos antes del prurito monárquico de la prensa local, el gaucho imaginado muy probablemente por Hidalgo hablaba con el rey Fernando VII mano a mano, sin la mediación de la tercera persona mayestática, y con la fórmula del voseo. El género habilitaba esta interlocución democrática y republicana. Como si dijera, con Artigas: “Nadie es más que nadie”.

En aspectos como este reside la clave de la inmensa vitalidad del género. Que continuó en la etapa de las luchas civiles, la caída de Rosas y la no menos virulenta organización nacional, extendiéndose hasta los albores de la constitución del Estado central y la federalización de Buenos Aires, incluyendo la liquidación violenta de la resistencia indígena.

El espectro gauchesco es amplísimo. La voz de los pobres del campo asumió en la década de 1830, con Luis Pérez, la causa federal rosista, no sin un matiz plebeyo diferenciado de la cultura oficial en la época del Restaurador, que le permitía enunciar este desplante libertario: “Nos llaman santos *culotes* / que [d]is que es, *sin calzones*”. Calambur y equívoco: los toritos de Pérez y sus “muchachos”, gauchos ya arrimados a la ciudad, toman prestada su identidad de las clases bajas francesas de 1789, esos *sans-culottes* que ostentaban


EL TORITO
DE LOS MUCHACHOS.
Para decir que viene el Toro, no hay que dar esos empujones.

Num. 15. BUENOS AIRES, OCTUBRE 7 DE 1830. Precio 2 reales.

Concluye la carta que quedó pendiente en el número 11.

Pero à que vienen con esas
Despues de las ramas pascuas,
Cuando son como los zorros.
Capaces de robar guascas.

Y si no los conocieran
Santo y gueno que chillaran
Pero cuando todos saben
Que con el ruido disparan.

Què diablos piensan, hacer,
Valia mas que se amansaran,
Y no que andan arisquiando
Como si así se libráran.

Quién los mete andar jurguiando
Por darle guelta à la aldaba,
No saben que el que la ha puesto
En los riesgos no se traba.

Ni por andar que no aciertan
A echar carne, con la taba
Dejan de andar estos diablos
Lo mismo que vaca brava.

Luis Pérez, *El Torito de los Muchachos*, nro. 15, 7 de octubre de 1830.



EL GAUCHO.

JALEO A LAS MUGERES.

Lástima tengo de algunas,
Que en la presente juncion,
No se han podio estrenar
Ni siquiera un peineton.

Y algunas que se pasiaban
Con toita ropa prestada,
Estarán como las presas
De juro á puerta cerrada.

Otras que se habrán creio
De alguna oferta por chanza,
Y se habrán quedao las pobres
Apenas con la esperanza.

¿Cuantas habrán dirigio
Esquelitas con receta,
Pidiendo sus menesteres,
Y no les han dáo respuesta?

¿Cuantas otras arguliosas,
Que á naides querian hablar,
Por necesidad agora
Se habrán tenio que humillar?

¿Cuantas habràn empeñao
De sus prendas la mejor,
Por presentarse en la plaza
Como muger de un Oidor?

¿Cuantas debiendo la casa,
No habrán pagao alquiler,
Y por lucir este dia,
Se habrán quedao sin comer?

¿Cuantas solo por la noche
Apenas podrán salir
Porque no tienen zapatos,
Ni ropa para vestir?

¡A cuantas otras veremos
Farfantonas y estiradas,
Que cuanto llevan encima
Es toito ropa alquilada?

¿Cuantas habrá que en la plaza
Lucirá su peineton,
Sin recordar que lo deben
Hasta mejor ocasion?

¿Cuantas se habran estrellao
A recibir un sonrojo,
Y por fin se han quedao ciegas
Por quitar à otros un ojo?

¿Cuantas habrà que han andao
Adulando á sus maridos,
Para tenerlos contentos,
Y que les compren vestidos?

¿Cuantas magres á sus hijos,
Y hermanas à sus hermanos,
Los habrán tenio estos dias
En las palmas de las manos?

¿Cuantas novias presumidas
A sus futuros esposos,
Los habran puesto en apuros,
Y las mozas á los mozos?

¿Cuantas habrán hecho paz
De las que al hombre hacen guerra,
Por andar el VEINTICINCO
Navegando por la tierra?

Periódico *El Gaucho*, dirigido por Luis Pérez, 1830-1833.



LA GAUCHA.

EL VEINTICINCO DE MAYO.

JALEO A LOS HOMBRES.

ARGENTINAS, ESTE DIA
Señalao en los anales,
Exige que os presenteis
Como guenas FEDERALES.

Yo para daros modelo
Y enseñaros á vestir,
Voy á advertiros de paso
Del trage en que hi de salir.

Pollera de lila azul
Con lantejuelas bordao,
Y un famoso apretador
De tafetan colorao.

Guen rebozo de bayeta,
De cintas la guarnicion,
Y un velo negro de seda
Encima del peineton.

Sarcillos de plata pura
Y sortijas de metal,
Amarillos como el oro
Mas fino de Portugal.

Zapatos de pana negra
Y medias de barchilon,
De aquellas que están de moda
En la presente ocasion.

Mis guenos guantes de seda
Y capa como un oidor,
De modo que entre las mozas
No ha de haber otra mejor.

Y de verme en este trage
Tan lucida en la juncion,
A toitos los cajetillas
Hi de llamar la atencion.

Pues ya me parece que oigo
A los hombres preguntar·
¿Quien es aquella que vá
Como *pluma* por volar?

Y que al grito les responde
La vieja que me acompaña,
Es la famosa TICUCHA.
Que ha venio de la campaña.

Qué guena moza habia sio,
Diràn por mi, la julana,
Pues tiene en toito la facha
De figura catalana!

¡Caramba! que hombre de gusto
No ha de gastar bien su plata,
Por pasiar acollarao
Del brazo con esta ingrata.

Pero yo les asiguro,
Y hasta me atrevò á jurar
Que lambiendose de ganas,
Los pobres se han de quedar.

Pues yo no soy como muchas,
Que sin trabajar en nada,
Echan lujo cada dia,
Y se ban á la mamada.

Yo á juerza de mi trabajo,
Ordeñando mis vaquitas,
Me visto, calzo y mantengo
Sin pedir á mis visitas.

Con mis pavos y mis patos,
Mis pollos y mis gallinas,
Vengo al gueco de Lorea,
Y me zampo en las esquinas.

Y cuando ven mis marchantes
Que para la carretilla;
Vienen al grito á comprar
Quesos, grasa y mantequilla.

Mais ellos agradecidos
Lo que agarran el botin,
Me meten á la trastienda,
Y me artan de *cachurin*.

De modo que entre dos luces
Al instantito me quedo,
Hablando á veces latin,
Y algunas otras en griego.

Y como el sumo de la uva
Sube pronto á la cabeza,
Me suelo quedar roncando,
Sobre un canto de la mesa.

Mais despues de un largo rato,
Lo que dispierto del sueño,
Me le agacho á la guitara,
Y me acuerdo del *Isleño*.

Periódico *La Gaucha*, dirigido por Luis Pérez; 1831-1833.

con orgullo la falta de una prenda entonces exclusiva de los cortesanos y de la milicia, y que en la apresurada traducción rioplatense —anticipatoria de futuros descamisados— alude graciosamente a la santidad y al culo. El humor y el sarcasmo plebeyos matizan las rispideces de los conflictos sociopolíticos.

Es curioso: el unitario Hilario Ascasubi aprende casi toda su técnica poética, con la distribución malabar de voces, motes e identidades, de su enemigo político Luis Pérez y la desarrolla hasta llegar a sorprendentes grados experimentales de grotesco y farsa política, desde sus periódicos *Jacinto Cielo* y *Aniceto el Gallo*, que constituyen verdaderas revoluciones literarias. A su vez ambos, Ascasubi y Pérez, han aprendido del desenfado de un gran maestro de la prensa política y la invención poética: el cura Francisco de Paula Castañeda. En sus múltiples y proteicos periódicos de la segunda y la tercera décadas del siglo XIX, Castañeda había combinado de modo casi inverosímil posiciones de patriotismo, conservadurismo político y osadía periodística aprendida en los pasquines combativos de la época de la Revolución francesa que tanto detestaba. Solo un ejemplo del tipo de titulado de las gacetas del franciscano: *Desengañador Gauchi-político, Federimontonero, Chacuaco-oriental, Choti-protector y Puti-republicador de Todos los Hombres de Bien, que Viven y Mueren Descuidados en el Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana*. ¡No es un chiste! Mejor dicho, es el chiste de un gauchesco.

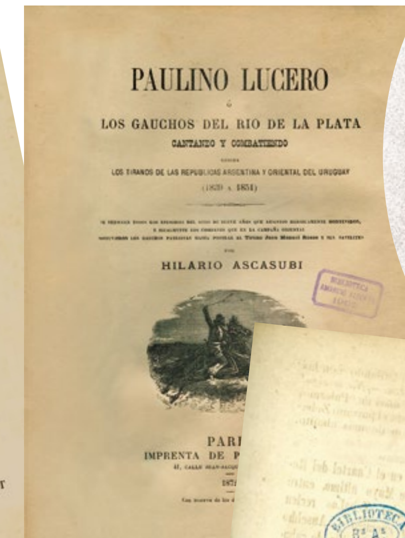
El proyecto de la vida de Ascasubi fue un poema inmenso y folletinesco, su *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, que solo logró concretar, en más de trece mil versos, al final de su vida, y que no superó el rigor y la fuerza de sus breves composiciones de combate, publicadas en el día a día de los conflictos políticos y militares, en sus propias gacetas. Tomó parte con audacia, mordacidad y eficacia poética de guerra en las escaramuzas del Sitio Grande de Montevideo y los combates derivados, y más tarde en los enfrentamientos entre Buenos Aires y la Confederación, en los que militó por los porteños y contra Urquiza. Recopiló esas producciones en libros titulados *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*. Fueron, con el *Santos Vega*, tres tomos lujosos, impresos en París y traídos a la Argentina en 1872. En el primero puede hallarse “La refalosa”, minuciosa y festiva enumeración de la tortura que recibirá el gaucho unitario Jacinto Cielo por parte de los mazorqueros, hasta hacerlo “refalar” en su sangre. La violencia desenfrenada fue común a ambos bandos de la contienda rioplatense, y “La refalosa” sigue siendo una brasa en la conciencia y en la sensibilidad argentinas. Y no es un dato menor que no se trate de una elegía, sino de una fiesta.

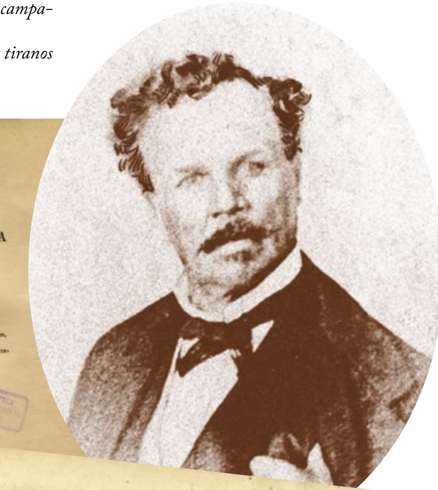
Otra fiesta es la que celebra Estanislao del Campo en 1866 en su *Fausto*, subtitulado *Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Contra algunas interpretaciones triviales, no se trata de un paisano que no entiende lo que ve ni lo que oye. Muy por el contrario, lo que el *Fausto* propone, con una gracia insuperable, es el desconcierto y la comicidad del encuentro de dos culturas, en las que es muy difícil determinar cuál se ríe de cuál, y esa es su veta, a la vez que humorística, crítica. El Pollo entiende perfectamente lo que ve, y lo reproduce en el relato dedicado a su compadre Laguna, traduciendo los códigos de la ópera a los de la gauchesca y volviendo a versionar en estas latitudes el gran motivo del pacto con el diablo.

El uruguayo Antonio Lussich, amigo de Hernández y activo partidario del bando blanco aliado a los federales argentinos, compuso un gran poema, *Los tres gauchos orientales*, publicado también en 1872, apenas semanas antes de *La ida*, cuyas continuaciones fueron agregadas en la edición definitiva de 1883. Lussich participó en la Revolución de las Lanzas de Timoteo Aparicio, entre 1870 y 1872, que culminó con la llamada Paz de Abril de este último año. Sobre eso discurren sus tres gauchos, que a diferencia de Fierro, ajeno al mundo de la política —a la que juzga como cosa de puebleros—, se comprometen, luchan a favor de lo que consideran su causa, respetan a los letrados de su partido aunque a veces manifiesten serias reservas y cuestionamientos, y discrepan sobre qué hacer con las armas una vez finalizada la insurrección. A ellos se suma Luciano Santos, cuya figura de matrero se superpone a la de Fierro, con la diferencia de que representa además la posición narrativa autoral en el interior del poema, como un taquígrafo oculto de la conversación de los otros; más tarde, abandona esta función y se deja narrar como uno más. En sus mejores momentos, *Los tres gauchos* y las partes siguientes están a la altura de los grandes logros del género, manifestando el punto de vista de los humildes paisanos en los asuntos de la coyuntura

1. Hilario Ascasubi, *Santos Vega o Los mellizos de la flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)*, París, Imprenta de Paul Dupont, 1872.
2. Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay*, París, Imprenta de Paul Dupont, 1872.
3. Retrato de Hilario Ascasubi.


SANTOS VEGA
ó
LOS MELLIZOS DE LA FLOR
RASGOS DRAMATICOS
DE LA VIDA DEL GAUCHO EN LAS CAMPAÑAS Y PRADERAS
DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
(1778 A 1808)
POR HILARIO ASCASUBI
PARIS
IMPRENTA DE PAUL DUPONT
1872


PAULINO LUCERO
ó
LOS GAUCHOS DEL RIO DE LA PLATA
CANTANDO Y COMBATIENDO
CONTRA
LOS TIRANOS DE LAS REPUBLICAS ARGENTINA Y ORIENTAL DEL URUGUAY
(1839 A 1851)
POR
HILARIO ASCASUBI
PARIS
IMPRENTA DE P...
1872




ANICETO EL GALLO
GACETERO PROSISTA Y GAUCHI-POETA ARGENTINO
EXTRACTO
DEL PERIODICO DE ESTE TITULO PUBLICADO EN BUENOS-AYRES
EL AÑO DE 1854
Y OTRAS POESIAS INEDITAS

Rival de l'Aigle, ainsi que le vieux Coq gaulois,
Il sut lancer la foudre et défendre les lois.
M. MAILLEFER.

PARIS
IMPRENTA DE PAUL DUPONT
41, CALLE JEAN-JACQUES-ROUSSEAU, 41
1872
Con reserva de los derechos de autor


ANICETO EL GALLO.
Gaceta joco-tristona y gauchi-patriotica.

Hasta que.... no quiera Dios,
se aproveche algun cualquiera
de todo nuestro sudor.
Chano.

NUM. 4.º—BUENOS-AIRES, JUNIO 13.—AÑO 1853.

Esta Gaceta saldrá una vez por semana, allá por el Jueves ó el Viernes que es dia de los pobres, pues la escrebirá un gaucho pobre, por la Imprenta del imprentero que tiene su escrivania en la calle Sta. Rosa N.º 93, donde se recebirán los comunicaos que Aniceto quiera injertar en el Gallo. Allí tambien se recibirán los avisos á précio barato; y los números sueltos de esta Gaceta se venderán á tres pesos en los parajes anunciados para suscribirse.

Vamos hablando formal y para los mios.

Desde que comencé á escrebir esta Gaceta creyendo merecer *un agrado de todos*, me veo en continuos apuros, pues cada vez que suelto el Gallo me aturden á quejas á pesar del esmero que pongo para que lo lleven á las casas de todos los alistaos &a., como me decia en un tiempo el Comendante *Yuan das Betas*— ¿Se acuerdan?

Pues sí señor! muchas ocaciones me lamento y hasta reniego á veces de haber tomao el cargo de Gallero que tanto me calienta, pero luego me enfrio *moralizando* en mi pecho el que quizás no seré yo solo el único Gaucho apurao en el dia y en esta tierra, aonde contemplo los aprietos en que se encuentra el Sr. Diretor de la docena del fraire desde que se metió á organisista y custitucionero, pretendiendo solamente agradar á los porteños y luego afirmarselé nada menos que ¡diez años! de la primera sentada á la silla inflada del Gobierno de la Ciudá, arrejando á salir patas arriba en un pueblo que ya está acostumbrao á no aguantar un Gobernador diez años, sino á tener diez Gobernadores por año. Gracias á la organisadura que Vuescelencia le dió despues de la zapallada de Casero, &a. &a.

Que barbaridá! la casaca por aonde le dá!! y luego el empeño que pone el Sr. Diretor para hacer estirar la docena del flaire hasta catorce provincias y un pico para él! pero ¡Qué Pico!! nada menos que la Ciudá de Buenos Aires aonde V. E. parece que ya está *aquerenciao*, desde que es este el pueblo que ha separao para venirse á gobernar holgadamente con la Custitucion, por la cual tendrá la facultá de hacer si quiere hasta tres

4. Hilario Ascasubi, *Aniceto el gallo. Gacetero prosista y gauchi-poeta argentino*, París, Imprenta de Paul Dupont, 1872.
5. Hilario Ascasubi, *Aniceto el Gallo. Gaceta joco-tristona y gauchi-patriótica*, Buenos Aires, Imprenta de Hortelano y Ca., 1853.

política nacional. ¡Y sin embargo, Lussich es apenas recordado en su patria, si acaso, como arboricultor y armador de barcos!

Hernández nunca publicó juntas las dos partes de su obra. Su posteridad sí lo hizo. Y entre los centenarios de 1910 y 1916 ambos poemas (que habían sido, en su origen, folletos) devinieron, por el éxito estatal de las operaciones de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas, libro nacional. En los versos de Hernández estaba profetizado ese destino:

> Pues son mis dichas desdichas
> las de todos mis hermanos,
> ellos guardarán ufanos
> en su corazón mi historia.
> Me tendrán en su memoria
> para siempre mis paisanos.

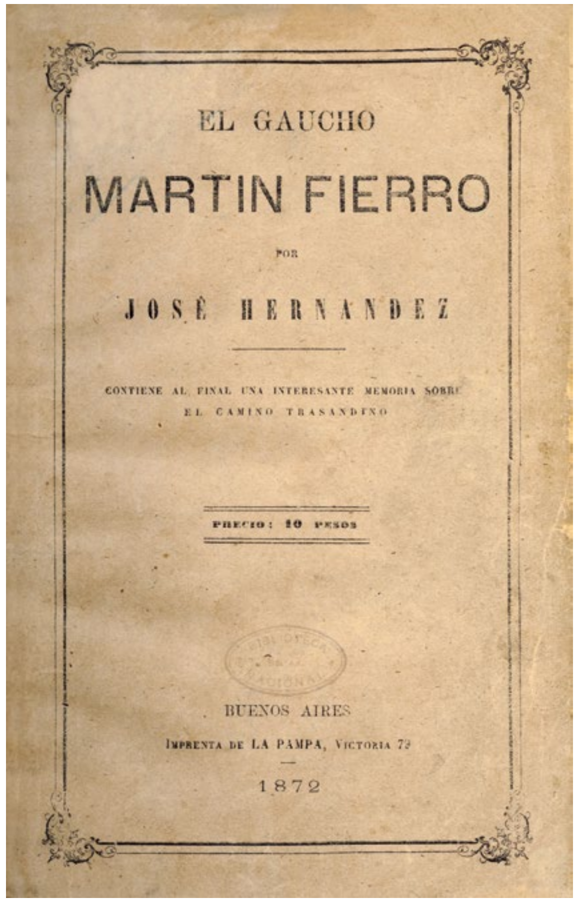
Y puesto que los grandes textos portan el antídoto contra su consagración acrítica, guardamos en nuestra memoria joyas como ese momento glorioso del intercambio entre Fierro y el Moreno en que el primero, con un elogio ambiguo, le dispara:

> Moreno, alvierto que trais
> bien dispuesta la garganta.
> Sos varón, y no me espanta
> verte hacer esos primores.
> En los pájaros cantores
> solo el macho es el que canta.

Con el orgullo del excluido que no aspira a una mansa integración, el Moreno, contra la trampa letrada que le urdirá Fierro, sigue resistiendo y retruca, verdadero héroe derrotado de *La vuelta* y con alto vuelo filosófico:

> A los pájaros cantores
> ninguno imitar pretiende.
> De un don que de otro depende
> naides se debe alabar,
> pues la urraca apriende a hablar
> pero solo la hembra apriende.

Como una carta-cápsula lanzada al futuro, el poema contiene la posibilidad de sustraerse de los mandatos que glorifican una obra al precio de congelar sus sentidos. Y de eso —de encontrarle, cada vez, nuevas vueltas, nuevos sentidos— se han encargado


EL GAUCHO

MARTIN FIERRO

POR

JOSÉ HERNANDEZ

CONTIENE AL FINAL UNA INTERESANTE MEMORIA SOBRE EL CAMINO TRASANDINO

PRECIO: 10 PESOS

BUENOS AIRES

IMPRENTA DE LA PAMPA, VICTORIA 79

1872



1. José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.
2. Retrato de José Hernández.
Pág. 25. *Martín Fierro* ilustrado por Adolfo Bellocq, Asociación Amigos del Arte, 1930.





1. José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1879.
2 y 3. Ilustraciones de Carlos Clérici grabadas por Supot para la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro*.





sus lectores, generación tras generación, tanto para el matrero de Hernández como para todo el género. Así ocurrió en el folletín y la novela popular de fin del siglo XIX, con las vicisitudes de los héroes pendencieros y fuera de la ley de Eduardo Gutiérrez. En la extraordinaria invención del circo criollo por los Podestá, cuyo público, como el de los folletos de la llamada Biblioteca Criolla, estaba integrado en gran parte por inmigrantes ávidos de incorporarse a la vida nacional. En la aventura crítica, con los locos *Folletos lenguaraces*, de Vicente Rossi; la descomunal transfiguración de Martínez Estrada; la periodización de Ángel Rama; el exquisito tratado de la patria de Josefina Ludmer, donde entrama la ley diferencial con la diferencia en la lengua; y el sutil estudio filológico de Élida Lois, que descubre el más importante dispositivo de lectura instalado por Hernández en las sucesivas ediciones del poema. En el cine, desde los films de Lucas Demare guionados por Petit de Murat y Manzi hasta el deslumbrante *Juan Moreira* de Leonardo Favio. En narrativa, con los cuentos de Borges que le inventaron un pasado al sargento Cruz y otro fin a *La vuelta*. En poesía, con *El payador perseguido* de Atahualpa Yupanqui y la música y letra de sus milongas camperas; con el contrapunto incesante e irresuelto de Fierro y el Moreno en las *Reescrituras* de Leónidas Lamborghini. Y entre la caudalosa cascada más reciente de cuentos, novelas, ensayos y poemas sobre el trasfondo del género, el revelador (des)orden alfabético de Pablo Katchadjian, en el que algunos han visto solo una broma, y que ha puesto en evidencia, como nunca antes, muchos procedimientos constructivos del taller de José Hernández, dando lugar a una nueva secuencia plena de aliteraciones y letanías, como un mantra recurrente y conmovedor.



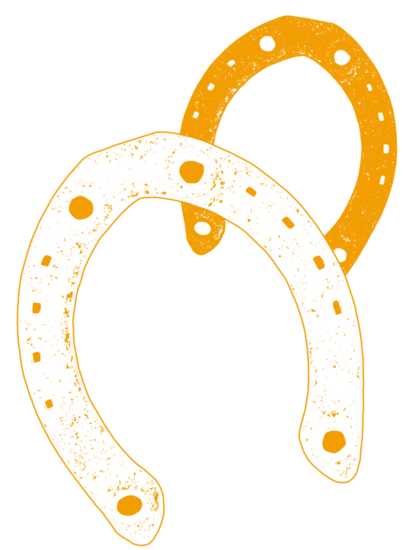
Costumbres de campo. Horno de barro. Fondo AGN.



Adaptación teatral de *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez por la compañía Podestá.
Escena final en el Teatro de la Comedia, s. f. Fondo AGN.

GAUCHESCA TEATRAL

Por Jorge Dubatti

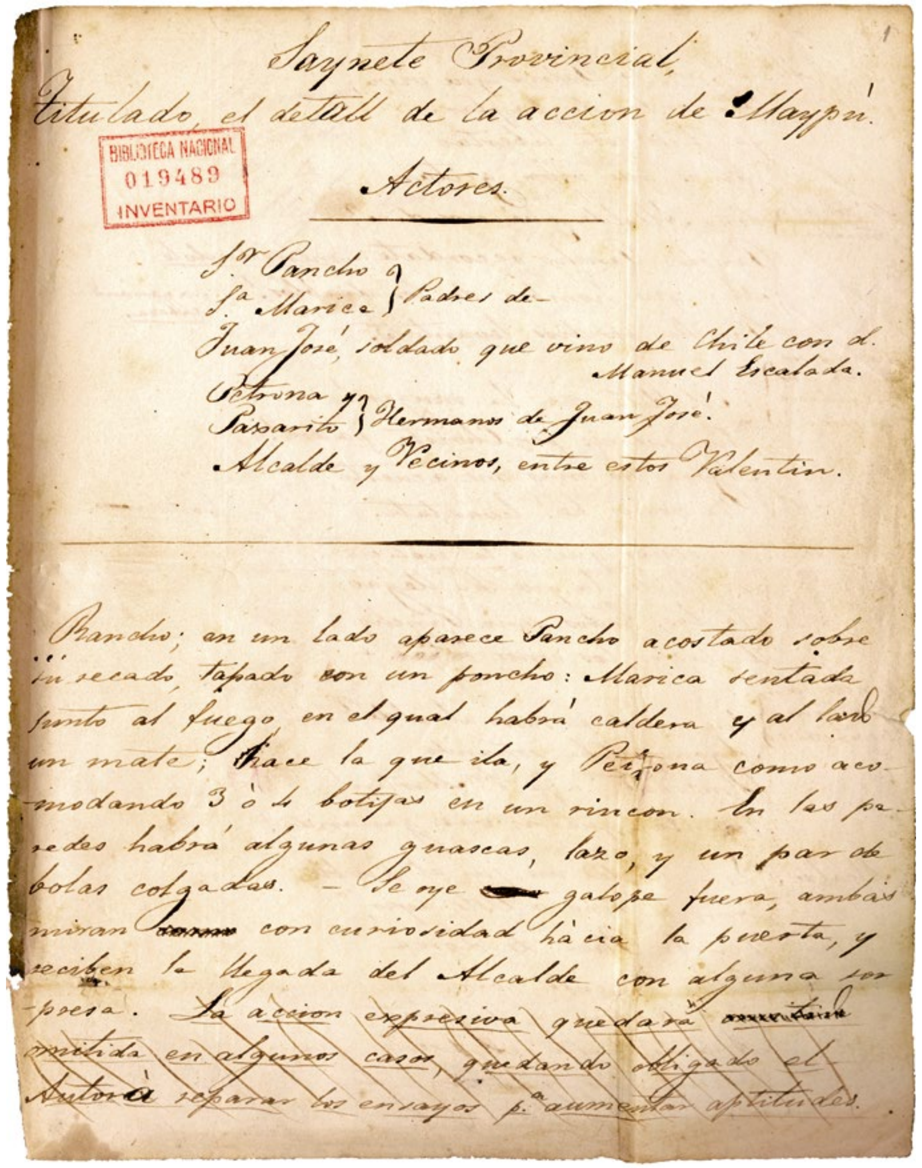


La gauchesca teatral es una de las contribuciones más relevantes de la escena latinoamericana al teatro mundial, junto con la creación colectiva, el teatro del oprimido, el grotesco criollo y el teatro comunitario, entre otras. Es un fenómeno generado e irradiado desde el Cono Sur, en particular desde la región rioplatense, en el siglo XIX, pero con antecedentes formativos en el XVIII y proyecciones hasta hoy. Si, en términos cartográficos (desde la perspectiva de la disciplina Teatro Comparado), nos preguntamos no cómo recibimos "influencias" europeas y nos apropiamos de ellas, sino qué aportes realizamos al mapa teatral internacional desde nuestro continente, sin duda la gauchesca figura entre nuestras formas escénicas propositivas.

Definamos esta poética teatral. Como señalaron tanto Jorge Luis Borges ("La poesía gauchesca", *Discusión*, 1932) como Ángel Rama (*Los gauchipolíticos rioplatenses*, 1976), no se trata del teatro hecho por gauchos, sino de una producción de artistas letrados, no-gauchos, en la que —como en la poesía— se les dan la voz y el protagonismo a los gauchos desde su propio ángulo de afecciones, desde su cosmovisión, intereses y reclamos. No hay que confundir, en consecuencia, teatro gaucho y teatro gauchesco. La gauchesca teatral implica la fundación de una convención poética letrada, la construcción de un artificio lingüístico, y no la mera práctica o reproducción del habla natural de los gauchos.

Las nuevas teorías sobre el teatro en el siglo XXI obligan a ampliar significativamente el corpus de esta poética. Incluye las formas teatrales convencionalizadas (el género "drama", articulado centralmente sobre el procedimiento del diálogo entre personajes), y también las prácticas de un *teatro liminal* con la literatura oral y la vida: la poesía en voz alta, los recitados, las reuniones musicales, todas las expresiones espectaculares de la cultura viviente en las que, dentro de la convención gauchesca, verificamos reunión de cuerpo presente (convivio), *poiesis* corporal y expectación (la tríada de componentes del acontecimiento teatral o teatro-matriz). Toda literatura gauchesca encarnada en el cuerpo vivo de un intérprete (sea poeta, actor, bailarín, músico, etc.) debe ser pensada como manifestación de un teatro gauchesco liminal. Según esta nueva teoría, más allá de la escritura, la edición gráfica y la lectura, la gauchesca nace como teatro liminal en sus diversas corporalidades.

De esta manera, los orígenes de la gauchesca teatral van de la mano del nacimiento de la literatura gauchesca oral en las últimas décadas del siglo XVIII:



Saynete Provincial,
titulado, el detall de la accion de Maypú.

Actores.

Sr. Pancho } Padres de
Sa. Marica }
Juan José, soldado que vino de Chile con d. Manuel Escalada.
Petrona y Pasarito } Hermanos de Juan José.
Alcalde y Vecinos, entre estos Valentin.

Rancho: en un lado aparece Pancho acostado sobre un recado, tapado con un poncho: Marica sentada junto al fuego, en el qual habrá caldera y al lado un mate; hace la que ila, y Petrona como acomodando 3 ó 4 botijas en un rincon. En las paredes habrá algunas guascas, lazo, y un par de bolas colgadas. – Se oye galope fuera, ambas miran con curiosidad hacia la puerta, y reciben la llegada del Alcalde con alguna sorpresa. La accion expresiva quedará omitida en algunos casos, quedando obligado el Autor a reparar los ensayos p.a aumentar aptitudes.

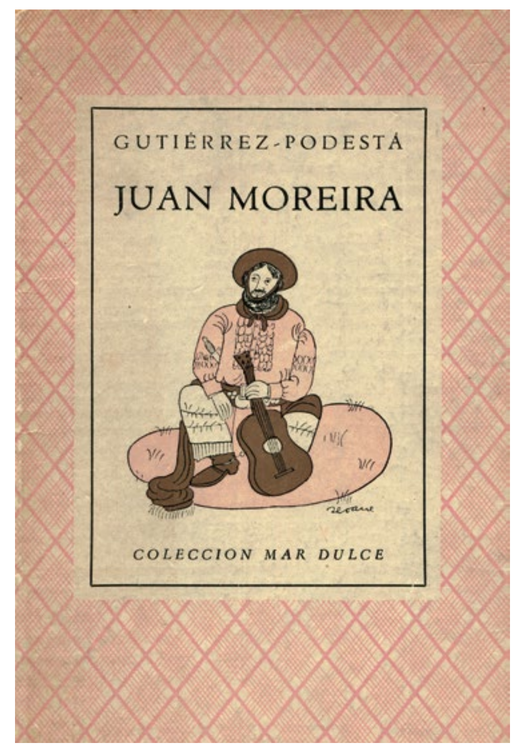
Manuscrito original de *Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú*, 1818. Sala del Tesoro, BNMM.

incluyen tanto el sainete gauchesco "primitivo" (*El amor de la estanciera*, *Las bodas de Chivico y Pancha*, *El detalle de la acción de Maipú* y otros) como aquellas situaciones de oralidad en las que se interpretaban corporal, convivialmente, los textos de Juan Baltazar Maciel o los "cielitos" y los "diálogos" de Bartolomé Hidalgo (y el amplio conjunto de expresiones que Jorge B. Rivera compiló y analizó en *La primitiva literatura gauchesca*, 1968), en fiestas, fogones, bailes y patios criollos, no solo en los escenarios formalizados. Existió en la gauchesca una fuerte porosidad entre teatro convencionalizado y teatro liminal, es decir, entre arte y vida.

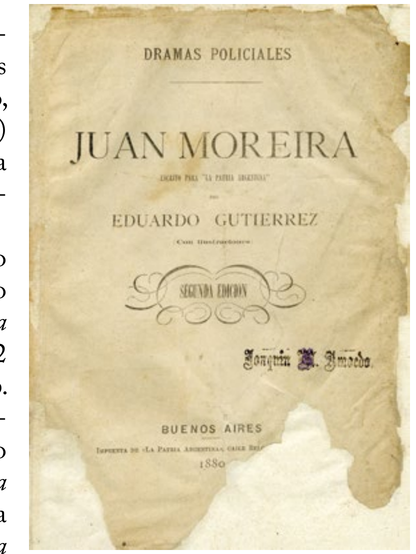
La definitiva consolidación de la gauchesca teatral se produce el 2 de julio de 1884, cuando en el Politeama Argentino (ciudad de Buenos Aires, en la esquina de la avenida Corrientes y Paraná), en el cierre de una función "monstrua" del Circo de los Hermanos Carlo, se representó por primera vez la pantomima *Juan Moreira*, adaptación escénica de la exitosa novela-folletín de Eduardo Gutiérrez, con José "Pepe" Podestá en el rol protagónico.

La idea de llevar al teatro la novela *Juan Moreira* habría surgido del mismo Eduardo Gutiérrez, uno de nuestros primeros escritores profesionales, siempre preocupado por generar dinero con su obra; o, según otros testimonios, la propuesta habría sido llevada a los Carlo por Alfredo Cattáneo, agente de la empresa del Politeama, quien previamente habría convencido a Gutiérrez del filón comercial. Conscientes de que para el personaje gaucho no podían valerse de un actor italiano o español, convocaron a José "Pepe" Podestá, quien ya era muy popular por su payaso Pepino el 88.

La novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez se había publicado por entregas en el diario *La Patria Argentina*, de José María Gutiérrez (hermano de Eduardo), desde el viernes 28 de noviembre de 1879 hasta el 8 de enero de 1880. Su éxito fue inmediato. En pequeñas notas informativas, *La Patria Argentina* iba comunicando las conquistas del folletín y su descendencia (las novelas *Juan Cuello*, *El Tigre del Quequén* y otras obras de Gutiérrez): la aparición de las novelas en formato libro, las traducciones al alemán y al italiano para publicar en Europa, la abrumadora cantidad de ejemplares y reediciones, la aparición de los textos en otros diarios de las provincias (Rosario, Río Cuarto, Paraná, Dolores, etc.) y en Uruguay, la pelea por el cobro de derechos de autor.



Eduardo Gutiérrez y José Podestá, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1935.



Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Imprenta de La Patria Argentina, 1880.

Por ejemplo, bajo el título "El sétimo no hurtar" (sic), *La Patria Argentina* (12 de marzo de 1888, p. 1, columna 6) reproduce un fragmento de otro diario, *La República*, que resulta revelador: "*La Patria Argentina* asegura que *La Capital* de Rosario le ha comprado el derecho de reproducir su folletín *Juan Cuello*. Si esto fuera cierto, *La Capital* habría cometido una tontera, pues no habiendo en nuestro país ley que proteja las propiedades literarias, todo el mundo está autorizado para reproducir folletines y lo que le dé gana sin comprar derecho a su autor. Más cuerdos han andado un diario del Río Cuarto y otro de Entre Ríos que publican el *Juan Moreira* del mismo autor sin gastar un comino".

La novela *Juan Moreira* no solo era conocida por lectores de la ciudad porteña, sino también de la campaña y de otros puntos del país y la región rioplatense. Para ampliar estos datos, sugerimos leer nuestro "Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez" (Anexo V de la *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, 1989). Allí comentamos una carta de Miguel Cané a Martiniano Leguizamón, donde el autor de *Juvenilia* cuenta que Eduardo Gutiérrez no pensaba que sus novelas estuviesen dirigidas a la elite intelectual, sino a un lectorado popular. Dice Cané: "Después del ochenta dejé mi tierra para ir a representarla en el extranjero; a mi regreso los primeros libros de Eduardo [Gutiérrez], género Moreira, que yo no había leído, empezaban a hacer ruido. Un día lo encontré en la calle y después del buen apretón de manos le reproché no haberme enviado a Viena los dos o tres volúmenes que había publicado. Se puso rojo como una amapola e inclinándose me dijo al





1. Juan Moreira interpretado por José Podestá.
2. Escena de *Juan Moreira* de la compañía Podestá.

oído: 'Eso no es para Vd. Prométame Vd. no leerlos nunca'. Comprendí y me alejé deplorando una vez más que esta atmósfera de nuestro país, tan contraria al desarrollo de las altas facultades intelectuales, sea tan propicia para desviarlas, viciarlas y aniquilarlas". Desde una visión clasista, Cané no supo leer un gran acontecimiento: el nacimiento de la novela popular argentina.

Sobre los saberes presupuestos de la vasta popularidad del folletín se monta la adaptación teatral de 1884, cuyas elipsis y recortes fueron posibles gracias a que el público conocía la historia completa de Moreira. Los elogiosos comentarios de algunos diarios (*Sud-América*, *La Nación*, *Crónica*) aseguran que el mismo Eduardo Gutiérrez había dirigido los ensayos de la pantomima. En *El Diario*, refiriéndose al estreno de *Juan Moreira*, Carlos Olivera (bajo el seudónimo Anacarsis) afirma: "Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional […] Todos conocen el hecho: la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama que la policía tiene que intervenir cuando se presenta, para impedir que se venda mayor número de entradas […] La mayoría de los diarios hace el vacío alrededor del suceso. Se ha reído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice que es 'cosa para la plebe', pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña; el autor, antes pobre como una araña, compra casa; y la pantomima atrae inacabable cadena de espectadores al circo". Por obligaciones contractuales, los Hermanos Carlo se van a Brasil y solo se realizan cuatro funciones del espectáculo.

Beatriz Seibel (*Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, 2002) da cuenta de una versión teatral anterior a la pantomima: en 1882, *Juan Moreira, bandido de Matanzas*, escrita y dirigida por Juan Arpessani, con un grupo filodramático italiano, en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires. La pieza se presenta en Buenos Aires, en el Teatro Ateneo Iris de la Boca, pero sin mayor repercusión.

Tras la pantomima de 1884, el hito siguiente será el estreno de la versión hablada de *Juan Moreira*. José "Pepe" Podestá lo evoca en *Medio siglo de farándula* (1930). La compañía Podestá-Scotti, en gira por la provincia de Buenos Aires, presenta en Chivilcoy, en la carpa del Circo Pabellón Argentino, el 10 de abril de 1886, el drama gauchesco *Juan Moreira*. Lo presentan también en Mercedes, y luego en Buenos Aires, en el Politeama Humberto I, en el barrio de San Telmo, asociados a Pablo Raffetto. Si bien no reciben el eco de la prensa, Eduardo Gutiérrez inicia

a Podestá una demanda judicial. Ese mismo año 1886 se presentan en Rosario y en La Plata. Tras funciones en La Plata, Córdoba y Rosario, Juan Moreira llega a Montevideo, en 1989, y realiza con éxito cuarenta y dos funciones. En 1890 *Juan Moreira* se instala en Buenos Aires con gran resonancia, junto a otras dos piezas gauchescas: *Juan Cuello* y *Martín Fierro*, todas a cargo de la Compañía Podestá-Scotti y Luis Casali, en el Circo San Martín (ubicado en Santa Fe y Montevideo). Ahora *Juan Moreira* se publicita como "drama nacional".

Por su relación liminal con el circo, la representación teatral de *Juan Moreira* incluía dos espacios: un escenario o tablado (para las escenas de interiores) y el picadero circular o pista o arena del circo (donde se hacían los bailes, el asado, las peleas con la policía, ingresaban caballos, perros, y hasta podía sumarse el público presente). *Juan Moreira* marca el nacimiento de una nueva poética actoral, que dará origen al llamado "actor nacional". En su historia de funciones, el texto va cambiando: se incluye la milonga "La



Santos Vega interpretado por José Podestá.

Estrella" de Antonio Podestá, que se canta y bailan varias parejas enlazadas; el gato es reemplazado por un pericón; los actores van generando nuevos personajes: el gaucho pobre (Jorge Garay), el amigo Bentos (Antonio Podestá), el Vasco (Alejandro Scotti), el gaucho Contreras (Juan Podestá), el cura napolitano (Manuel Fernández), Cocoliche (Celestino Petray). Se anula el episodio de Marañón, muta el personaje del negro Agapito (interpretado por el actor Agapito Bruno) y crece el despliegue costumbrista y musical.

Osvaldo Pellettieri (*Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural, 1884-1930*, 2002) observa que progresivamente *Juan Moreira* hace "sistema" y se transforma en modelo textual que genera otros textos. Así se van estrenando nuevos dramas gauchescos y aparece su reversión en el nativismo (una poética que plantea al gaucho ya no desde el punto de vista de sus propias afecciones, sino desde la mirada correctiva del poder, el gobierno y el patrón). Recordemos de esa progenie a *Martín Fierro* (1890), adaptación del poema de José Hernández por Elías Regules; *Juan Cuello* (1890), versión del folletín de Gutiérrez por Luis Mejías; *Julián Giménez* (1891-1892), de Abdón Arósteguy; *El entenao* (1892), de Elías Regules; *Juan Soldao* (1892), de Orosmán Moratorio; *El desgraciado o Vega el cantor* (1892), de Juan Carlos Nosiglia; *Los gauchitos* (1894), de Elías Regules; *¡Cobarde!* y *Tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit; *Nobleza criolla* (1894), de Francisco Pissano; *Pastor Luna* (1895), adaptación anónima del folletín de Gutiérrez; *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón; *Tranquera* (1898), de Agustín Fontanella, entre muchos otros.

La potencia de la gauchesca teatral no se disuelve: atraviesa el siglo XX y llega hasta nuestros días con nuevas formulaciones poéticas. No solo proliferan las reescrituras escénicas de *Juan Moreira* y *Martín Fierro*, también están presentes *La sombra de Wenceslao* de Copi, *Hormiga Negra* de Lorenzo Quinteros, "El gauchesco como arte bufo" de Leónidas Lamborghini, *La Marita* de Emeterio Cerro, *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel o *La madre del desierto* de Nacho Bartolone. La escena rioplatense sigue manteniendo con la gauchesca teatral una conversación infinita.

— 92 —



. . . . y disparó los dos trabucos que llevaron la muerte á las filas enemigas

Ilustración de Carlos Clérici en la segunda edición de *Juan Moreira*, publicada por Imprenta de La Patria Argentina en 1880.

EL CRIOLLISMO EN FOLLETOS

Entre 1880 y hasta por lo menos la década de 1950, circularon masivamente en nuestro país unos pequeños folletos de sencilla factura y popular edición que parecieron ser el reverso del libro legitimado por la cultura hegemónica.

El período señalado se corresponde con el surgimiento de un nuevo público lector, fruto de las primeras generaciones que accedieron al proceso de alfabetización. A su vez, la gran inmigración ejerce también su influencia, con una gran avidez para consumir lo que la cultura de acogida le ofrece. En muchos casos, además, autores inmigrantes o de primera generación participan de la producción de estos vistosos objetos culturales.

Así surgen los folletos de temática criollista que en su mayoría fueron cuadernillos de 16 páginas, con una extensión máxima de 32. Estaban confeccionados con papel periódico y con una impresión tipográfica no siempre regular. Las tapas y contratapas podían ser en blanco y negro o impresas a todo color con llamativas ilustraciones que también podían encontrarse en su interior.

Pensados para un público multitudinario y popular, el costo del folleto era bajísimo y su distribución se centraba mayormente en los centros urbanos, donde la masa obrera los consumía. Podían adquirirse en tabaquerías, salones de lustrabotas, librerías de artículos escolares y fundamentalmente en kioscos de la vía pública. Muchas veces, su distribución imitó aquella *literatura de cordel* donde las obras podían circular adaptadas, cortadas o plagiadas.

Sus temáticas, en su mayoría, fueron tres: gauchesca, cancioneros y policiales. Respecto de la primera, dos obras alcanzaron la mayor proyección en estos folletos: *Martín Fierro* y las novelas gauchescas de Eduardo Gutiérrez. El fenómeno del moreirismo, el teatro de los Podestá y otros de sus personajes como Juan Cuello u Hormiga Negra habrían de encontrarse en más de una colección.

El consumo de los lectores de estos folletos desarrolló una formidable producción a cargo de editores que respondieron a esta demanda popular. Algunos de ellos se instalaron en Buenos Aires, Rosario y Montevideo. Por ejemplo, Andrés Pérez, en Buenos Aires, se encargó de editar adaptaciones libres de *Martín Fierro* y algunas obras de Gutiérrez, como también libretos teatrales. Los editores rosarinos, Longo y Argento y Salvador Matera, se interesaron también en la publicación de obras criollas, muchas veces ingresando en el mundo de las continuaciones apócrifas.

Algunos autores privilegiaron las historias versificadas, como es el caso de Sebastián Berón o Silverio Manco, quienes recrearon a los míticos personajes de Gutiérrez y Hernández. A su vez, el editor y autor Santiago Rolleri también basó su producción en las historias populares criollas entre las que se cuentan *Historia del terrible Juan Moreira*, *El hijo de Martín Fierro* y *El gaucho Juan Valiente*, entre otras. También se destacaron los cancioneros, que llevaban en sus títulos "décimas para cantar con guitarra", "vidalitas", "milongas" y "cantos de contrapunto", dando lugar a los versos de payadores como Gabino Ezeiza o Higinio Cazón.

Este espectacular acontecimiento editorial, que se sostuvo a lo largo de décadas, fue desdeñado por la crítica hegemónica. La curiosidad del antropólogo Robert Lehmann-Nitsche y su afán coleccionista permitió que hoy podamos acceder a este vasto material, reunido bajo el título "Biblioteca Criolla", un fondo que reúne más de dos mil folletos que pueden ser consultados en el Instituto Iberoamericano de Berlín.



Sebastián Rodulfo, *Contrapuntos gauchescos*, Buenos Aires, La Campana, 1935.





Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, concurso de 1891. Fondo AGN.



"La patria o la tumba", en *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte* —dirigida por Alberto Ghiraldo—, año 1, nro. 4, 24 de marzo de 1904. Fondo CeDInCI.

UNA GAUCHESCA LIBERTARIA

Por Ana Lía Rey



Ser escritor, periodista, dramaturgo y participar en una revista cultural. Todas estas actividades, realizadas en particular o en cualquiera de sus combinaciones, constituyen las vías de profesionalización de los jóvenes que arriban al naciente campo intelectual porteño de finales del siglo XIX. Es, entre tantos otros, el caso de Alberto Ghiraldo, quien, además de su afán por convertirse en escritor, se declara anarquista, poniéndose al frente de varias luchas, tales como la abolición de la pena de muerte y el reclamo por la nulidad de la Ley de Residencia de 1902. Desde entonces, el joven escritor comienza a combinar actividades intelectuales y militantes dentro del espacio ácrata. Por entonces también dirige la revista *El Sol*, la que con dificultades continúa saliendo hasta julio de 1903.

Este es un momento clave para las publicaciones anarquistas. En agosto de ese año el diario emblemático del movimiento, *La Protesta Humana*, abrevia su nombre y se convierte en el cotidiano *La Protesta*. Alberto Ghiraldo, por su parte, comienza a publicar la revista *Martín Fierro. Revista Ilustrada de Crítica y Arte* en marzo de 1904 y en octubre, cuando asume la dirección del diario anarquista, su revista se convierte en el suplemento semanal del periódico hasta febrero de 1905, cuando es encarcelado acusado de apoyar la revolución radical, poniendo fin a esa experiencia periodística.

El elenco de colaboradores de *Martín Fierro* es muy vasto y refleja las relaciones que Ghiraldo ha construido por entonces, vínculos intelectuales que expresan a un amplio arco de las ideas sociales, estéticas y culturales que circulan en la época: Roberto Payró, Carlos de Soussens, Manuel Ugarte, José Ingenieros, Ricardo Jaimes Freyre, Carlos Baires, Juan Más y Pi, Eduardo Schiaffino, Evaristo Carriego, Alfredo Palacios y Rubén Darío, entre otros.

También publican en sus páginas connotados militantes libertarios y un grupo cuyos trabajos están firmados bajo diferentes seudónimos, de los cuales podemos constatar la identidad de unos pocos. Entre los primeros destacamos a Florencio Sánchez con el seudónimo de Jack The Ripper; el dibujante Pedro Zaballa, bajo el nombre de Pelele; Federico Juan Gutiérrez es uno de los tantos Juan Pueblo que poblaron los números de *Martín Fierro* y Alberto Ghiraldo es Marco Nereo. En cambio, nada sabemos de las identidades que se ocultan bajo los nombres de Camilucho Tresmarías, Juanita Fierro, Alaricus, Fanor Cruz, el Doctor Toulouse, Río Claro o de aquellos que eligieron firmar con sus iniciales: M, LL, L.



Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte, año 1, nro. 1, 3 de marzo de 1904. Ilustración de Juan Hohmann. Fondo CeDInCI.

Martín Fierro sale a la calle con la intención de generar una corriente de opinión entre sus lectores y elige un nombre de alta resonancia popular y escaso arraigo en el anarquismo. Las publicaciones identificadas con el movimiento (hojas-periódicos y revistas) están ligadas a nombres con otras resonancias, como *Conciencia Libre*, *El Perseguido*, *Germen*.

La decisión de adoptar ese nombre puede explicarse por al menos dos razones. En primer lugar, por la popularidad de la obra de Hernández en tanto éxito editorial que a su vez promovió el acceso a la lectura de nuevos sectores de la población. También porque *El gaucho Martín Fierro* permitía un uso ambivalente del personaje: el gaucho rebelde y contestatario a la vez que reflexivo y consejero. Fierro desde ya distaba de ser un gaucho comprometido con la política al modo de Juan Moreira, pero era portador de una veta contestataria capaz de ser apropiada por los sectores populares, tanto criollos como extranjeros. Desde esta lectura, su figura podía ser convocante para que los criollos se acercaran al anarquismo, movimiento que era denostado por el Estado que le atribuía el carácter de reducto de la ralea inmigrante.

Por entonces, el universo de lectores bonaerenses se encuentra en expansión, producto de la creciente urbanización, el desarrollo del aparato escolar, la alfabetización y la aparición de nuevas opciones de comercialización de la lectura, con la reducción de los precios relativos de los diarios y revistas, debido al avance técnico en las artes gráficas.

Hacia ese nuevo mercado se dirige la revista, con la particularidad de que busca vincularse, ante todo, con los sectores populares a fin de acercarlos al conocimiento del ideario ácrata. En la búsqueda de ese objetivo, la revista intenta copiar la condición miscelánea de los magazines como *Caras y Caretas* que ya habían conquistado a un público muy amplio, incorporando a ese formato los contenidos ideológicos anarquistas presentados bajo el ropaje estético de entonces: el modernismo.

Desde el primer número del 3 de marzo de 1904, *Martín Fierro* expresa su intención de dirigirse a un conjunto de lectores que define como "el pueblo" a fin de transmitirle los valores del anarquismo y lanza un manifiesto fundacional: "*Martín Fierro* será la encarnación más genuina de las aspiraciones del pueblo que sufre, ama y produce y que buscando va un poco de equidad y alivio en las fatigas y luz, luz plena para su cerebro. Abrimos nuestras columnas al pensamiento nacional, entendiendo que a él puede aportar su concurso todo el que habite en esta tierra".

Su apelación al "pueblo" alude a un conjunto social tan amplio como difuso que interpela al trabajador, a las mujeres, a los jóvenes y convoca a los intelectuales del "pensamiento nacional" para pensar las claves de esta nueva sociedad masificada.

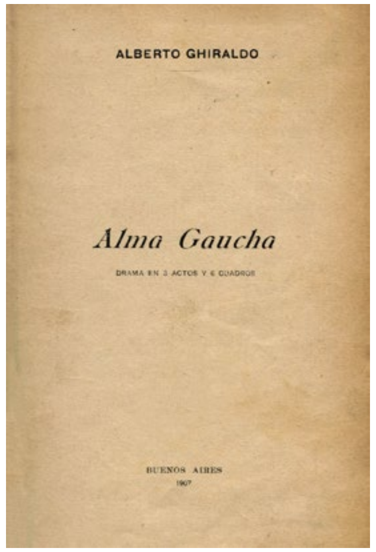
Un aspecto sobre el que creemos necesario detenerse es la presencia de fuertes marcas de "criollismo" literario que acompañan toda la vida de la revista, partiendo de la elección de un nombre como *Martín Fierro*, de resonancia inequívoca para los oídos populares. En el primer número Ghiraldo señala: "Martín Fierro es el símbolo de una época de nuestra vida, la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen".

Esta elección de Ghiraldo es una doble estrategia de intervención: mientras que por un lado trae al recuerdo del público al gaucho perseguido que ahora confunde su figura con la del obrero explotado, por el otro pretende legitimar al anarquismo como un pensamiento con raíces en nuestra tierra y en nuestro pasado.

La sección "Clásicos Criollos" de la revista reproduce fragmentos de obras de Bartolomé Hidalgo, Estanislao



Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte, año 1, nro. 2, 10 de marzo de 1904.





1. Alberto Ghiraldo, *Alma gaucha*, Buenos Aires, s. d., 1907.
2. Alberto Ghiraldo, *El gaucho Antenor*, Madrid, Atlántida, 1929. Ilustraciones de Antonio Casero.
Pág. 47. Interior del libro *El gaucho Antenor*, por Antonio Casero.

del Campo, Rafael Obligado, Hilario Ascasubi y José Hernández, mostrando el patrimonio común de la literatura gauchesca. Estos clásicos, que van del *Martín Fierro* a *Santos Vega*, buscan crear una zona de lectura que acompañe los textos más doctrinarios, los artículos considerados "de fondo", que conforman el cuerpo central de la revista.

En efecto, Ghiraldo no quiere que su revista sea una más de la ya larga legión de revistas de "ideas" que solo interpelan a aquellos que cuentan con las claves intelectuales para su lectura. Piensa en un público más amplio y habituado desde comienzos de la década del noventa por la lectura de los folletines románticos y gauchescos, cuyas ediciones se multiplican velozmente a comienzos del siglo XX. Si el folletín romántico era en sí despreciable para un anarquista por sus efectos narcóticos sobre la conciencia social, el criollismo literario podía aportar elementos para que a través de su lectura el público alcanzase un nuevo umbral de conciencia política.

Por ello los relatos y diálogos que se leen en clave anarquista, por fuera de la literatura gauchesca más canónica, son aquellos que se inscriben en denuncias sobre injusticias derivadas de abusos militares o patronales, del uso de la violencia estatal, de los engaños con los que traen a trabajadores rurales a la ciudad para convertirlos en trabajadores dóciles. Esta gauchesca anarquista busca, con su habitual vocación pedagógica, ampliar la conciencia sobre los derechos de las nuevas masas trabajadoras y la asunción de la huelga como una nueva experiencia para los hombres de campo que llegan a la ciudad.

Martín Fierro, con esta saturación de tópicos criollistas, señala la necesidad de fortalecer una imagen del anarquismo donde los ideales libertarios estén enraizados en la tradición criolla y no sean propiedad ni creación exclusiva de los "extranjeros". La divulgación de esta literatura y las narraciones anarquistas que tenían como protagonistas a personajes gauchos fue perdiendo vigor, precisamente cuando concluye la experiencia de la revista.

Sin embargo, de una u otra forma los gauchos vuelven a aparecer en la obra literaria de Alberto Ghiraldo. En 1906 estrena *Alma gaucha*, con la dirección de la compañía de Pablo Podestá. Allí denuncia las injusticias padecidas por el gaucho soldado Cruz; el personaje principal lleva por nombre el del compañero de andanzas de Fierro y es víctima de la institución militar, uno de los principales instrumentos de dominación del Estado. El personaje es, a la vez que víctima, la voz del pueblo, en la misma clave que se desenvolvían los relatos criollistas que abundaron en la revista *Martín Fierro*.

La apropiación estatal del gaucho que se produce en torno al Centenario a través de los abordajes que la literatura hizo de la obra de Hernández, con Leopoldo Lugones como abanderado de esta cruzada, aleja a los personajes criollos de estos intentos de las narrativas anarquistas por instituirlos como modelos para la rebelión popular.

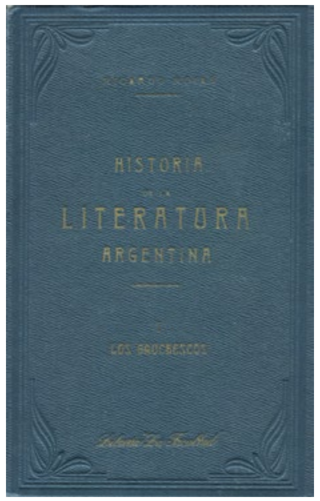
No obstante, la figura del gaucho montaraz permanecerá arraigada en los consumos populares, que, como en tantas otras ocasiones, harán su propia lectura de aquellos personajes y de sus circunstancias.

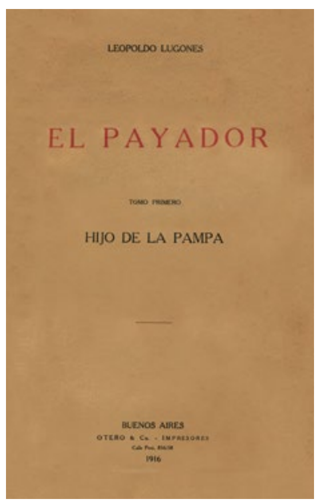


¿Y ahora?...

EL GAUCHO CENTENARIO

En 1910, el Estado argentino, conducido por la elite dominante, organiza una serie de festejos para conmemorar el Centenario de la Revolución de Mayo. La intención era mostrar la imagen de una Argentina moderna; sin embargo, la desigualdad económica y política distaba mucho de esa rígida escena que el modelo agroexportador buscaba imponer.





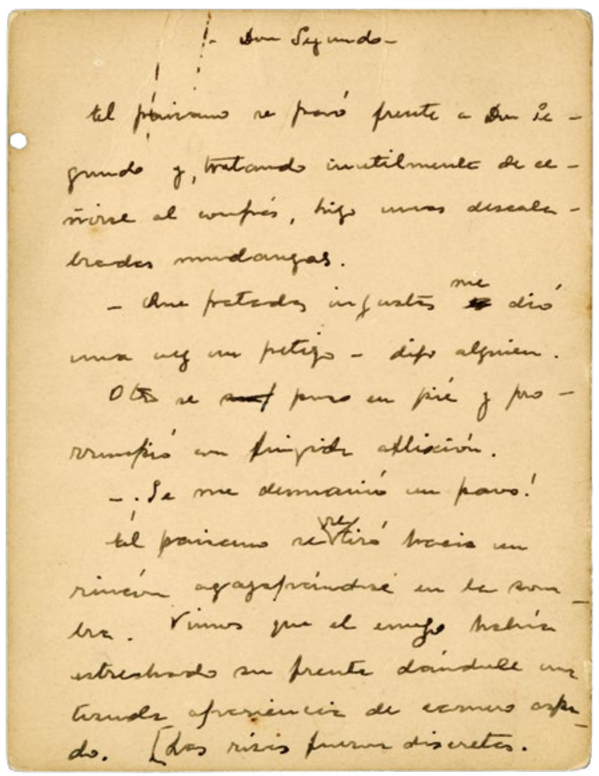
1. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, La Facultad, 1925.
2. Leopoldo Lugones, *El payador. T. 1. Hijo de la pampa*, Buenos Aires, Otero & Co. impresores, 1916.

La ausencia de derechos y condiciones dignas de la clase trabajadora aceleran la organización del movimiento obrero sobre las bases programáticas del socialismo y el anarquismo. Sumado a esto, el masivo proceso inmigratorio y su impacto cultural generan un fuerte rechazo por parte de los sectores dominantes. Es en este contexto que desde el Estado se ponen en marcha diferentes dispositivos culturales que apuntan a definir y homogeneizar la idea de la argentinidad.

Ricardo Rojas, protagonista de lo que se conoció como "primer nacionalismo cultural", funda en 1913 la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y posteriormente publica la monumental *Historia de la literatura argentina* (1917), cuyo primer volumen llevará el título de "Los gauchescos". Su trabajo consistirá así en establecer una tradición y un canon literario nacional que comienza con el criollismo.

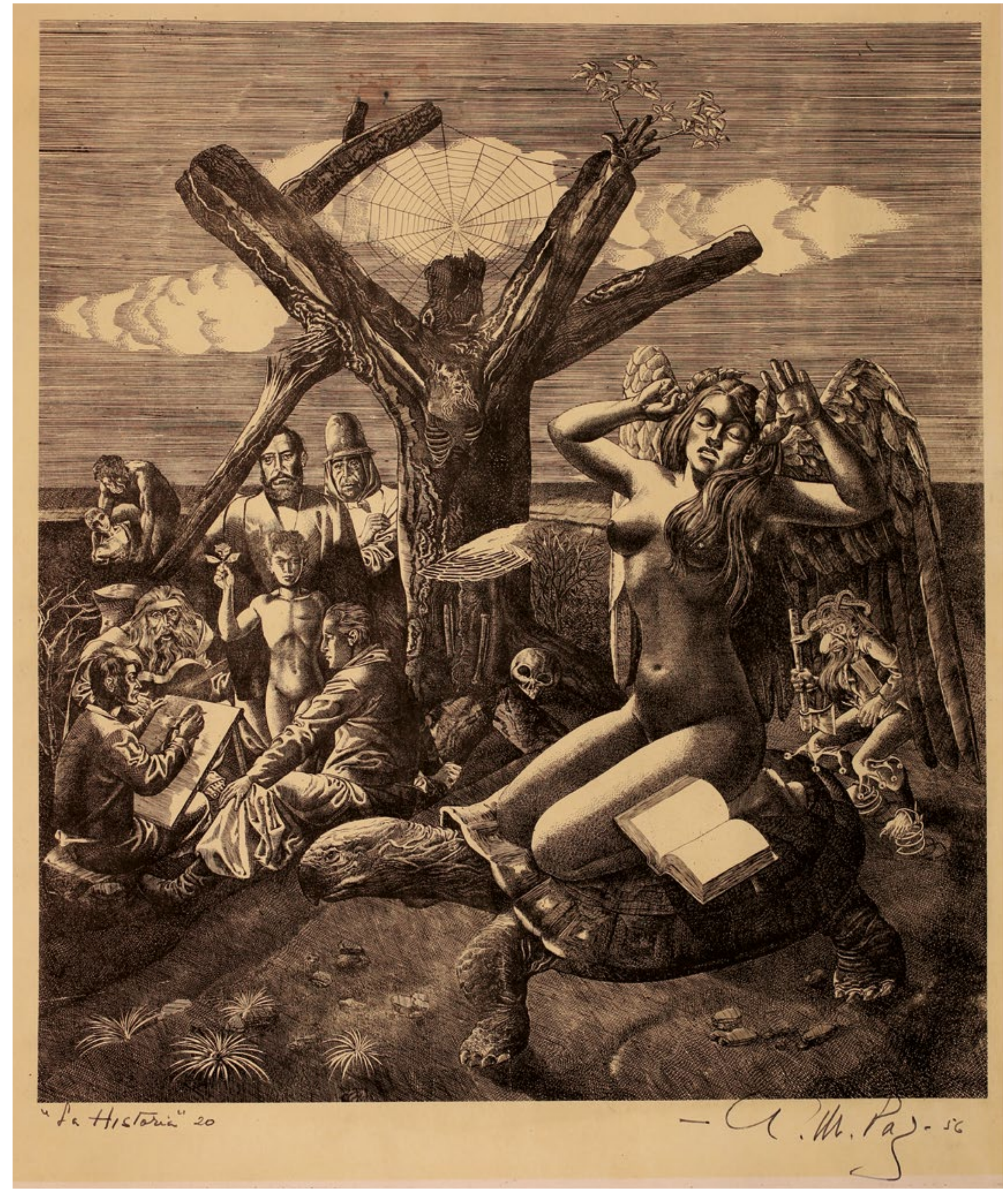
Leopoldo Lugones, preocupado por encontrar el "espíritu" de la cultura argentina, brinda hacia 1913 una serie de conferencias en el Teatro Odeón donde plantea una particular lectura del *Martín Fierro*. Las conferencias serán luego reunidas bajo el título *El payador* (1916). En estos trabajos, Lugones invierte la valoración negativa de las elites sobre lo gauchesco y ve en *Martín Fierro* los elementos propios del "ser nacional", elevando al gaucho a la figura de un héroe mitológico con reminiscencias helénicas. Erige al poema de Hernández en epopeya nacional y lo posiciona como el libro fundante de nuestra tradición literaria y cultural.

Los debates sobre la argentinidad y la figura del gaucho se sostienen fuertemente en esas primeras décadas del siglo XX. En ese contexto se inscribe la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, publicada en 1926. *Don Segundo Sombra* es la encarnación legendaria de los valores y enseñanzas del hombre de la tierra,


!- Don Segundo-

El paisano se paró frente a Don Se-
gundo y, tratando inútilmente de a-
ñarse al compás, hizo unas descala-
bradas mudanzas.
- Qué patadas injustas me dió
una vez un petizo - dijo alguien.
Otro se ~~~~ puso en pié y pro-
rrumpió en fingida aflicción.
- ¡Se me desmayó un pavo!
El paisano se retiró hacia un
rincón agazapándose en la som-
bra. Vimos que el enojo había
estrechado su frente dándole una
torcida apariencia de carnero aspa-
do. [Las risas fueron discretas.

Manuscrito original de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Sala del Tesoro, BNMM.



Ascanio Marzocchi Paz, *La Historia*. En *El gaucho*, 1956. Lámina nro. 20. El artista acompañó su obra del siguiente texto explicativo: "La historia se halla representada por un hermoso desnudo de mujer alada, símbolo de la pureza, que ha recorrido el tiempo sobre una tortuga. Allí, en un instante supremo, se encuentra con los hombres que descubrieron las legítimas raíces de la raza. Hernández, Lugones, Güiraldes, los pintores que representaron plásticamente los hechos, están allí formando un nuevo tipo argentino de hombre, simbolizado en un niño con una rosa".

dispuesto a colaborar en la modernización e integración del campo en la economía moderna. La figura del matrero es reemplazada por la del asalariado. La inolvidable novela, criollista y didáctica, se integra así al programa del nacionalismo cultural.



Tipos populares: El Linyera, junio de 1939. Fondo AGN.

Pedro Maglione Jaimes, *Martín Pueblo*, Buenos Aires, Mundo Peronista, 1952.
La ilustración aparece acompañada de la leyenda: "Aquí me pongo a cantar. El trabajo es mi vigüela".



LOS GAUCHI-PERONISTAS

Por Emiliano Ruiz Díaz

Los hermanos sean unidos
porque esa es la ley primera
tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea
porque si entre ellos se pelean
los devoran los de afuera.

José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 1872

Ha llegado ahora el momento del consejo. Trabajadores: únanse; sean hoy más hermanos que nunca. Sobre la hermandad de los que trabajan ha de levantarse en esta hermosa tierra la unidad de todos los argentinos.

Juan Domingo Perón, 17 de octubre de 1945

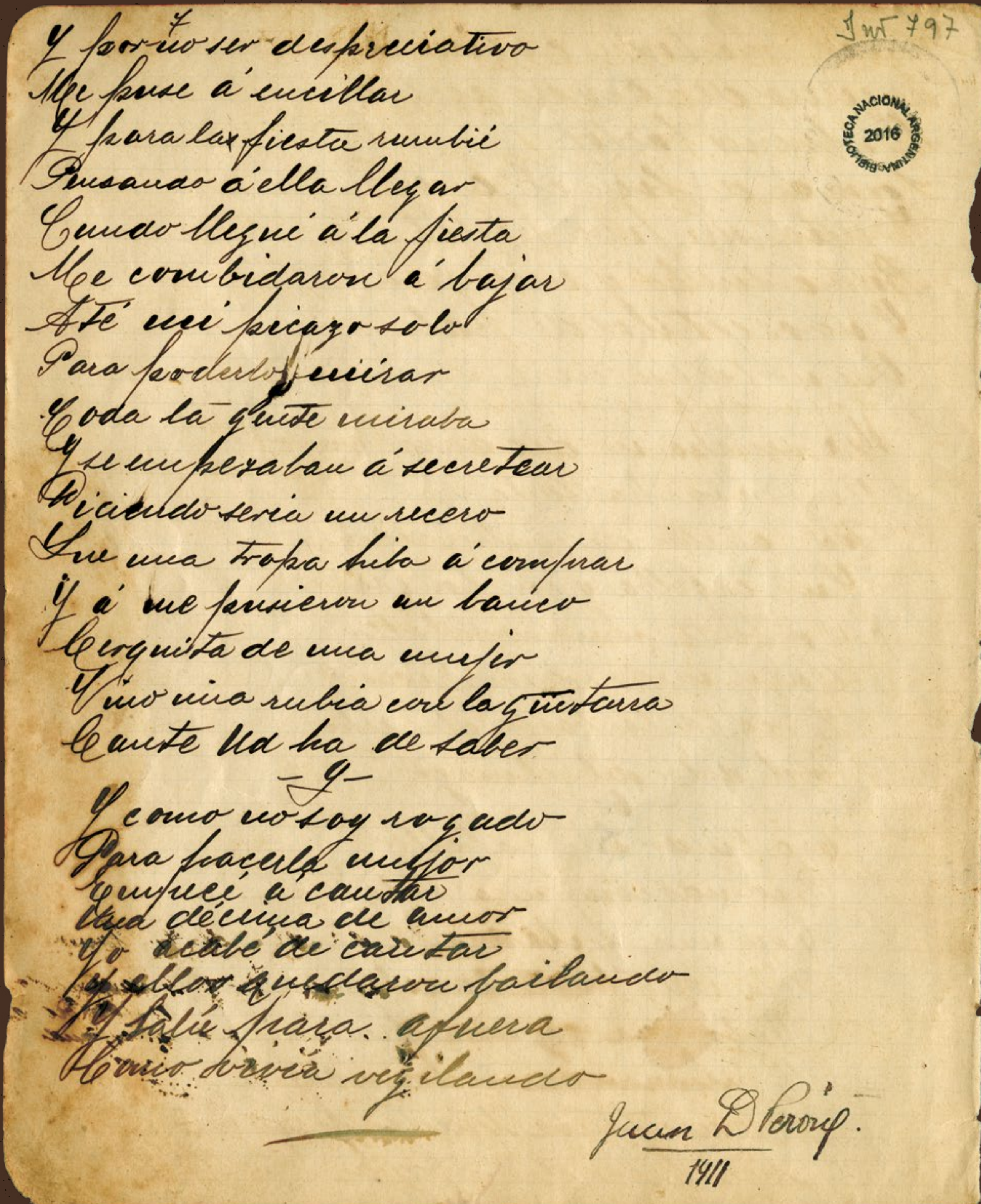
Tal como sostienen Ezequiel Adamovsky en *El gaucho indómito* y Matías Casas en *La metamorfosis del gaucho*, el género literario gauchesco y la cultura criollista no declinaron en la década de 1920, sino que a juzgar por la cantidad de ediciones y por la pervivencia de sus tópicos fue un hecho de carácter popular que se revivificó con el auge del nacionalismo en la década del treinta y que se mantuvo vigente en las décadas posteriores, llegando por lo menos al primer y segundo gobierno de Juan Domingo Perón.

A raíz de la subvaloración de esta zona de la literatura del período, entendida únicamente como fenómeno propagandístico y/o estatal, los estudios culturales dominantes hasta el presente tendieron a obliterar el abordaje de un corpus de textos que desde y durante el peronismo —incluyendo un retorno en la tercera presidencia— tomaron a la gauchesca y a la figura del gaucho como una estética posible para expresar un conjunto de preceptos políticos, por supuesto con una fuerte carga panegírica hacia el conductor, pero también manifestando en esa elección la estrategia de trazar un hilo de continuidad histórica con la tradición popular.



Perón y la gauchesca

Ya en 1952, el santiagueño Carlos Abregú Virreira señaló en "El lenguaje popular de Perón" —incluido en el volumen *Una nación recobrada*— la notoriedad del vínculo del propio Perón con la lengua gauchesca. Es célebre la anécdota de su infancia en Lobos, en la que se narra que habría manipulado el cráneo de Juan Moreira por intermedio de su abuelo, el médico positivista Tomás Liberato

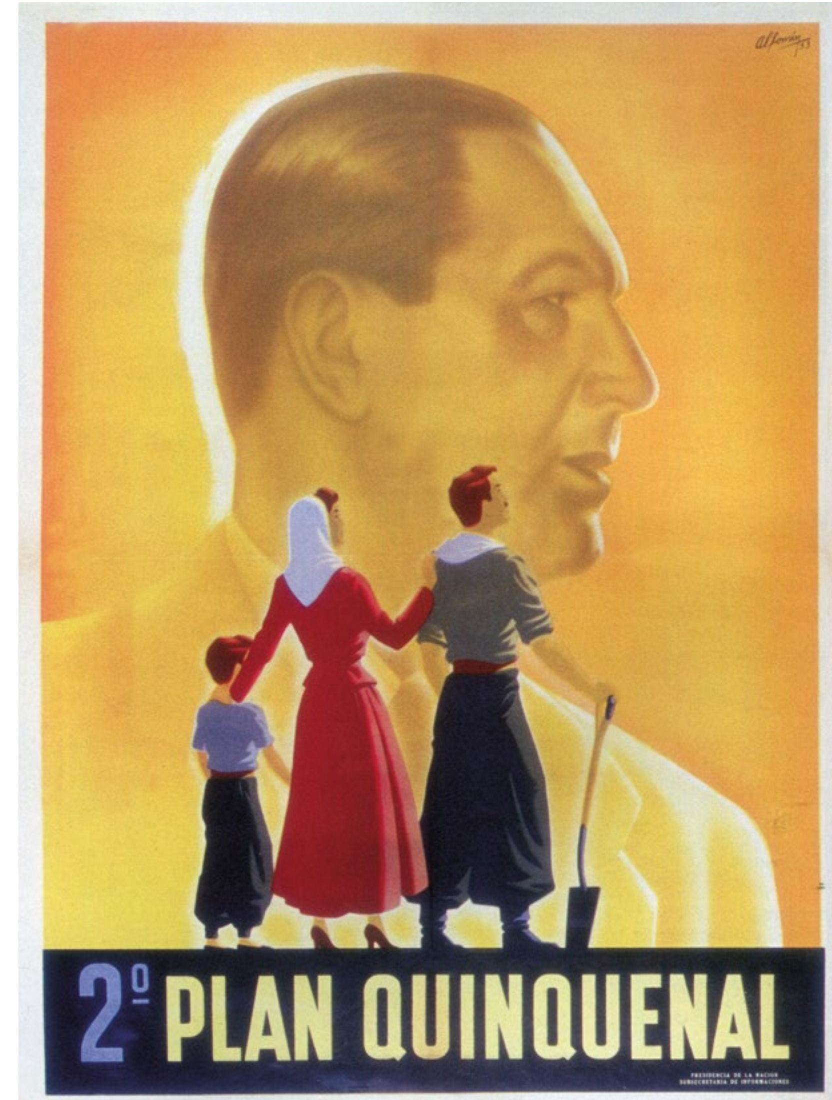


—7—
Y por no ser despreciativo
Me puse á ensillar
Y para la fiesta rumbié
Pensando á ella llegar
Cuando llegué á la fiesta
Me combidaron á bajar
Até mi picazo solo
Para poderlo mirar
Toda la gente miraba
Y se empezaban á secretear
Diciendo sería un recero
Que una tropa iba á comprar
Y á me pusieron un banco
Cerquita de una mujer
Vino una rubia con la guitarra
Cante Ud ha de saber
—9—
Y como no soy rogado
Para hacerla mejor
Empecé a cantar
Una décima de amor
Yo acabé de cantar
Y ellos quedaron bailando
Y salí para afuera
Como había vigilando

Juan D Perón.
1911

Manuscrito original del poema gauchesco escrito por Juan Domingo Perón en 1911. Sala del Tesoro, BNMM.

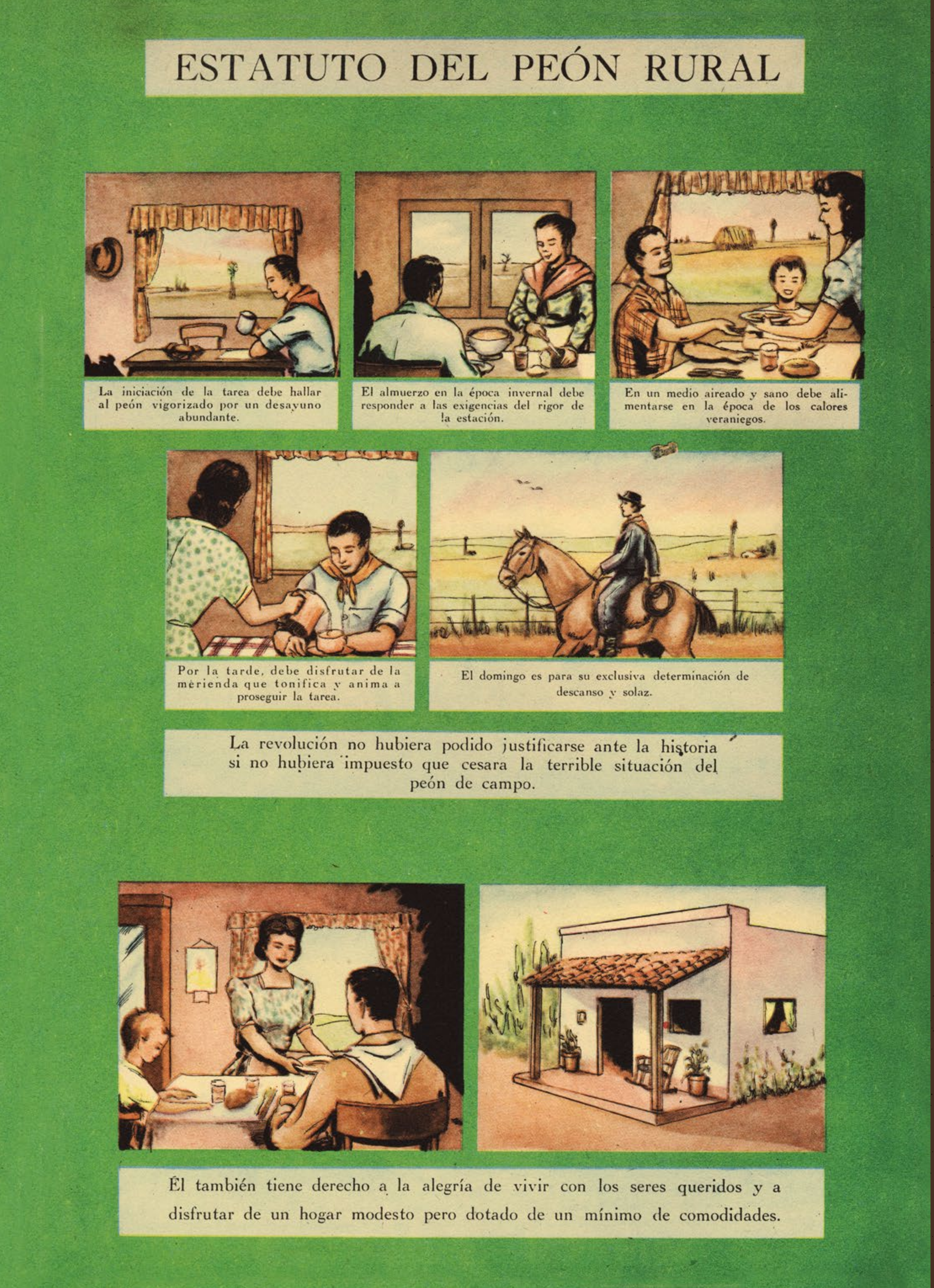
Perón, así como también el ejemplar de *Martín Fierro* que recibió de su padre a los 13 años con la dedicatoria: "para que nunca olvides que, por sobre todas las cosas, sos un criollo". Menos conocida es la redacción por parte de Perón de un poema gauchesco de su autoría, con apenas 16 años y siendo todavía cadete militar en 1911. Escrito con tinta negra, comienza con los versos "Permiso pido señores / y silencio a la atención" y es parte del patrimonio que preserva la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional. A su vez, un relevamiento general de sus discursos y textos apunta no solo a una apelación frecuente a algunas de las máximas del poema hernandiano sino también —como se ilustra en los epígrafes introductorios— a una modulación en la que la retórica de *Martín Fierro* permea una de las vetas de su pensamiento, al punto que el acontecimiento definitorio del ser del peronismo, es decir el 17 de octubre, se cierra con un discurso en el que los principales conceptos —el momento del consejo, la hermandad/ unidad frente al otro— provienen de uno de los versos más recordados del poema, la ley primera. En este recorrido que va de la biografía personal de Perón a su irrupción en la historia como líder político y sobre todo como conductor de Estado existen una serie de claves comunes que permiten entender el marco general de uno de los ejes de la política cultural del peronismo. De este modo, por solo dar un ejemplo, lo que fue un evento bonaerense oficializado en 1939, se transformó en 1948 —a través del decreto presidencial 3454— en la nacionalización de los festejos por el Día de la Tradición todos los 10 de noviembre, en recuerdo del natalicio de José Hernández.



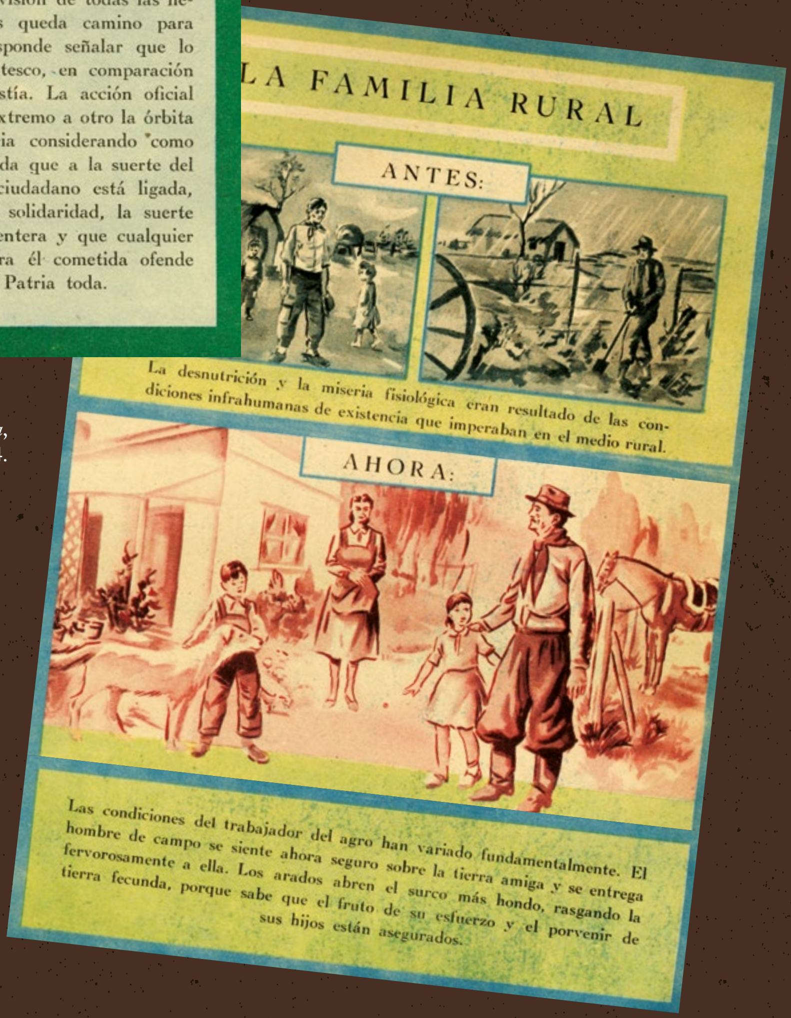
Segundo Plan Quinquenal, 1953. Afiche realizado por Héctor Alfonsín.

La profecía gauchi-peronista

En *Proyección social del Martín Fierro*, una conferencia dictada por el escritor Horacio Rega Molina y organizada en 1950 por la Subsecretaría de Informaciones, este planteó que "aquella tercera parte que Hernández prometió, sin llegar a escribir, fue escrita en la jornada del 17 de Octubre por el pueblo, heredero de la inspiración y la fe del poeta en su propio destino". El peronismo era interpretado como el suceso político que venía a retomar la historia inconclusa de Fierro como arquetipo del gaucho perseguido, pero esta vez abrazado por la justicia social, los nuevos tribunales



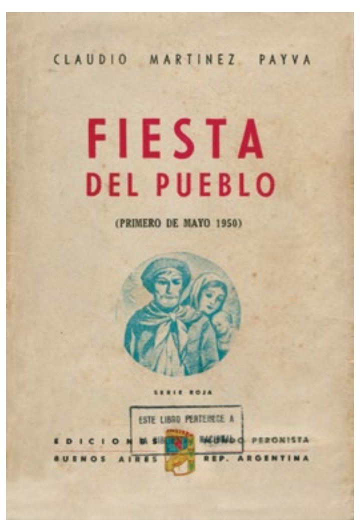




La Nación Argentina. Justa, Libre, Soberana, Peuser, 1949, pp. 162-164.

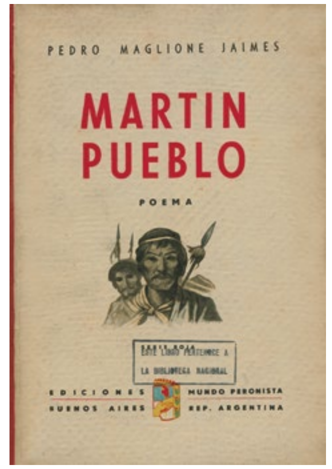
del trabajo y el Estatuto del Peón como políticas de Estado. Políticas no únicamente económicas y legislativas, sino también culturales, en un ida y vuelta entre trabajadores intelectuales y las carteras ministeriales abocadas a producir una cosmovisión simbólica particular. Lo que en el plan cultural del Segundo Plan Quinquenal se denominó específicamente como fomento de la "cultura tradicional".

En esta senda, versos gauchi-peronistas se dieron a conocer en publicaciones periódicas como *El Laborista* y *Mundo Peronista*. La segunda, perteneciente al sello Haynes (adquirido en 1948 por empresarios afines al oficialismo), fue un órgano de doctrina de la Escuela Superior Peronista y salió a la venta en el período 1951-1955. Tuvo su propia editora, Ediciones Mundo Peronista, en cuyo catálogo figuró *Fiesta del pueblo. Primero de Mayo de 1950*, del escritor y dramaturgo Claudio Martínez Payva. Allí, entre otras curiosidades, el autor cuenta como un gaucho acude a caballo con su "china" y su "gurí" a Plaza de Mayo con motivo del Día del Trabajador y se encuentra con una Evita desfalleciente que sale al balcón de la Casa de Gobierno para dar uno de sus míticos discursos pero en esta ocasión versificados en formato gauchesco ("¡Queridos descamisaos! / ante el lide nos riunimos / fieles y juramentaos / como en otubre lo hicimos"). Por la misma editorial también fue publicado en 1952 *Martín Pueblo* de Pedro Maglione Jaimes, donde el gaucho es una figura que persiste en el presente pero ya sin motivos para el sufrimiento: "Aquí me pongo a cantar / el trabajo es mi vigüela / porque áura sí que consuela / lo que hasta ayer angustiaba".



Claudio Martínez Payva, *Fiesta del pueblo*, Buenos Aires, Mundo Peronista, 1952.

Así, en el laudatorio poemario gauchesco *Perón (el vaticinio de Martín Fierro)*, publicado en Mar del Plata en 1951 por el militante de origen forjista Nicanor García Rodríguez junto con Alcides Cano bajo el seudónimo de "Eneas Garcán", se decía: "Y el criollo vaticinado / por aquel gaucho, llegó / después que el pueblo vivió / largos años ultrajado / hoy ya todo ha terminado / por la titánica acción / de tan ilustre varón / que Martín Fierro anunciara / y que se manifestara / en el General Perón". En idéntico sentido, el dramaturgo y poeta Alberto Vaccarezza versificó en *Dijo Martín Fierro*: "Tiene el gaucho que aguantar / hasta que lo trague el hoyo, / o hasta que venga algún criollo / en nuestra tierra a mandar. / Bien podría cantar yo / en el lenguaje que usaba / que el 'criollo' que él esperaba / ya para todos llegó". *Dijo Martín Fierro*, folleto publicado en 1950 por la Subsecretaría de Informaciones, es una compilación de guiones del autor emitidos por Radio Splendid, y el pasaje mencionado es apenas un ejemplo, ya que los versos extraídos del poema fueron en la época una cita constante en la idea del propio Perón como la encarnación de aquel criollo profetizado por Hernández, que venía a mandar al gauchaje pero también a redimirlo del abuso oligárquico.





1. Pedro Maglione Jaimes, *Martín Pueblo*, Buenos Aires, Mundo Peronista, 1952.
2. Arturo Jauretche, *El paso de los libres*, Buenos Aires, La Boina Blanca, 1934.

Con el antecedente en 1934 del poemario nacional-popular *El paso de los libres* de Arturo Jauretche, este conjunto de escritores —y otros como el cordobés Enrique Olmedo o Jorge del Campo— retomaron en el período del primer peronismo una de las características primigenias del género, es decir, su condición de plataforma capaz de inscribir la gauchesca en el seno de una coyuntura política precisa, con todas sus afirmaciones y controversias. En análoga forma también una parte de la propaganda visual del momento apelaría a la identificación entre el modelo prototípico del







1. *Áura sí… porque trabajo pa'mí*, s. f. Afiche realizado por Aristo Téllez.
2. *Plan Perón*, ca. 1946. Afiche realizado por Gaspar Besares Soraire.
3. *Almanaque del Ministerio de Agricultura de la Nación*, 1949. Ilustración de Azpiri.

gaucho y el peón rural como dispositivo para explicar las conquistas del presente a la luz de una historia de postergaciones.

La vuelta

En *El mito gaucho* del filósofo Carlos Astrada —luego arrepentido de su apoyo a Perón— ya había aparecido la idea de la clase trabajadora del octubre peronista como heredera de la inacabada epopeya gaucha. Incluso en *Significación social del descamisado*, un discurso de Eva Duarte del mismo año, 1948, la imagen se repetía: "Aparecían en el escenario político argentino como una reencarnación del gaucho, defendiendo lo suyo". Idéntica concepto aparecía en 1946 en *Montoneras y caudillos en la historia argentina* del



Fiorangel del Giudice, *La vuelta de Juan Domingo*, Buenos Aires, Judex, 1974.

revisionista Atilio García Mellid. Por su parte, el cura Leonardo Castellani había publicado en 1942 *El nuevo gobierno de Sancho*, texto paródico en donde pergenió un Sancho Panza agauchado que tendría la oportunidad de gobernar el país. Modificado en posteriores ediciones (1944 y 1965), imaginó en el cierre del texto la llegada de los hijos de Fierro para liderar la resistencia al derrocamiento que el funambulesco y nacional-popular gobierno de Sancho tenía por destino. En 1963, desde la llamada izquierda nacional, el historiador Eduardo Astesano planteó en *Martín Fierro y la justicia social* un análisis clasista del sujeto gaucho como representante del primer proletariado argentino, de corte rural y también antecedente de lo que él denominaba *montonera ciudadana*: "Fierro y Cruz [...] se han venido en avalancha a ocupar las grandes ciudades en cinturones obreros industriales".

Este entramado heteróclito de textos que va de fines de los años cuarenta a mediados de los sesenta, sumado a la poesía gauchi-peronista del primer peronismo, funciona como un legado textual, político e identitario, que al arribar la década del setenta confluirá con dos hechos que se imbrican en un mismo núcleo temporal-histórico del devenir nacional: los cien años de *La ida* (Año Hernandiano, 1972) y la vuelta de Juan Domingo Perón (o su inminencia). Fruto de esa sugestiva coincidencia, la relación entre el género gauchesco y el peronismo tendría un nuevo y último episodio. El exponente más significativo sin dudas estaría en el film *Los hijos de Fierro* de Fernando "Pino" Solanas. Pero también tendría su hoy olvidado capítulo en la literatura, con textos como *La güelta de Juancho*, poemario gauchesco editado en 1974 por Peña Lillo y firmado por Facundo de los Llanos, seudónimo de Enrique Olmedo, quien durante el primer peronismo produjo versos del género bajo el nombre de "Zoilo Laguna" (*La pucha mi General, Se vienen las votaciones, Juncionario, Versos p'al General*), codirigió la Escuela Superior Peronista y redactó durante la resistencia al golpe de Aramburu la proclama del frustrado levantamiento del general Juan José Valle. Del lado de los sectores del peronismo más tradicional aparecería *Martín Fierro y nosotros los trabajadores argentinos*, editado en 1972 por el gremio de los trabajadores



Facundo de los Llanos, *La güelta de Juancho*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1974.



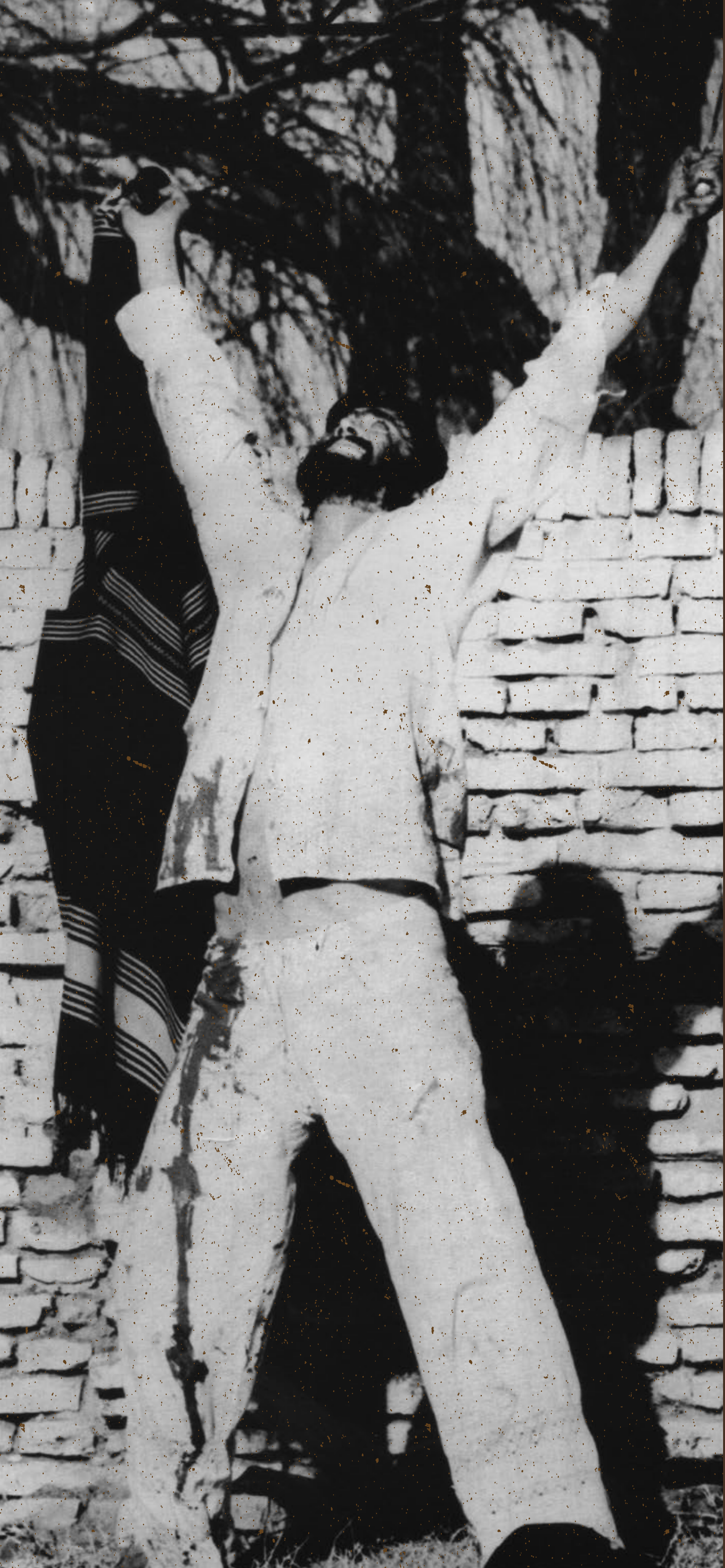


1. *Descamisada*, nro. 27, lunes 8 de agosto de 1946.
2. Zoilo Laguna (Enrique Olmedo), *¡La pucha mi general!*, Buenos Aires, Subsecretaría de Informaciones, 1953.

de la sanidad (FATSA) y firmado por el escritor sanjuanino Miguel Tejada, quien en una completa vuelta de tuerca llegaba a afirmar en el prólogo "no es exagerado decir que Martín Fierro, profeta que anunció a Perón, fue un peronista del siglo pasado". Por último cabe mencionar la aparición de *La vuelta de Juan Domingo. Romance que no es pa' gringos (El Martín Fierro peronista)*, firmado por Fiorangel del Giudice, donde un gaucho llamado Don Florindo narra la historia del peronismo hasta la vuelta del conductor, exaltando a José López Rega en abierta confrontación con los sectores del denominado peronismo revolucionario: "Bien sabía el condutor / desde su puesto en Espania, / que también la gente estrania / con su mística marsista, / se tituló peronista / y se mescló en la marania". Publicado en junio de 1974 (también en formato vinilo con el título *La gloria de Juan Domingo*), se puede afirmar que el cierre del ciclo gauchi-peronista se daría casi en conjunción con la vuelta y posterior muerte del líder.



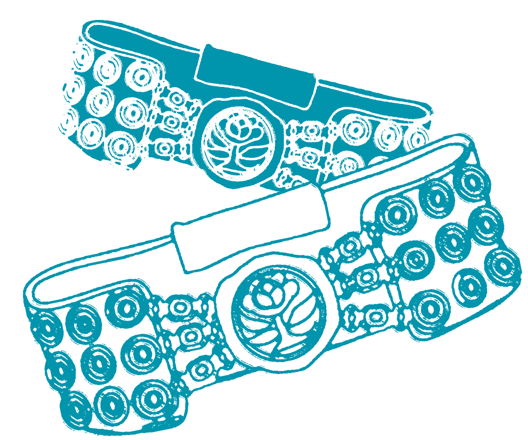
Estancia en Baradero, 1883. Fondo AGN.



Escenas finales de *Juan Moreira* (1973), dirigida por Leonardo Favio.

EL GAUCHO ENTRE PELÍCULAS

Por Leandro Arteaga



Efigie del perseguido, hombre de las pampas, en tensión con las autoridades pero también con el indio, el gaucho es una construcción maleable que el cine tuvo que asimilar. Sin embargo, como personaje cinematográfico no llegó a ser el arquetipo pretendido. ¿Debía serlo? ¿Qué es el "cine gauchesco"?

La nobleza es lo primero

Hay que ir a las primeras películas e invocar un mundo de imágenes mudas, perdidas y sobrevivientes. Entre ellas, *Nobleza gaucha* (1915, Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Humberto Cairo) asoma relevante. Es la película que desbordó salas y estuvo en cartel durante dos décadas. A su manera sentó las bases de una cosmogonía: el héroe rural, la mujer raptada por el patrón de estancia, el enfrentamiento con la policía. La impronta del *Santos Vega* de Rafael Obligado y el *Martín Fierro* de José Hernández figuran como referencias de un guión que evidencia la incidencia simbólica de estas obras.

Otro título notorio es *Mi alazán tostao* (1922, Nelo Cosimi), de clara relación con el *western* posterior, en una sintonía tempranamente pretendida. De nuevo conviven aquí las promesas de la urbe moderna con los comportamientos corruptos: el hijo de un juez evita que un rancho sea demolido a cambio de favores sexuales. Un gaucho forastero (Silvestre) confrontará al inescrupuloso y en el duelo recibirá un disparo tal vez mortal. El gaucho de Cosimi, así como el de *Nobleza gaucha*, comparte características con el de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (1923, Enrique Queirolo), filmada en Rosario. "El perseguido del Juez, el entenao d'esta tierra, soy el primero en la guerra, pa ser el último después", del poeta Elías Regules, se lee en la introducción. El folletín de Eduardo Gutiérrez ya vibra como recurrencia cinematográfica.

A la lumbre de otras luces

Los problemas con la ley, la faena en los fortines, los indios (¿cómo se comporta el gaucho ante el indio?) preparan el escenario para el sonido y la era industrial. Así como Hollywood, Argentina tiene estudios y *star system*. La década de 1930 delinea un panorama renovador. Tras nuevas versiones de *Santos Vega* (1936, Luis José Moglia Barth) y *Juan Moreira* (1936, Nelio Cosimi), Sebastián Naón dirige la



Un alto en el rodaje de *Nobleza gaucha* (1915), dirigida por Ernesto Gunche, Humberto Cairo y Eduardo Martínez de la Pera.

remake de *Nobleza gaucha* (1937), en donde la fricción con las autoridades se alivia. Los años treinta, se nota, alumbran otras experiencias.

En *Lo que le pasó a Reynoso* (1937, Leopoldo Torres Ríos), surgido del sainete de Alberto Vaccarezza —revisitado por el propio Torres Ríos en 1955—, el amor atenaza al gaucho errante y la resolución es amarga. Un sentir trágico que *Viento norte* (1937), de Mario Soffici, ambienta en clima fortinero. Se trata de una película desesperada en sí misma: el capitán alucina de amor, mientras los soldados bailan el gato y uno de ellos, borracho, bebe del fusil. En *Prisioneros de la tierra* (1939), Soffici retrató la explotación de los mensúes en los yerbatales y configuró el díptico que sobre esta temática completaría Hugo del Carril con *Las aguas bajan turbias* (1952), inspirada en la novela de Alfredo Varela.

En síntesis, se hace notoria la relación distintiva respecto de la pantalla de Hollywood. Así lo señalan películas como *Huella* (1940, Luis José Moglia Barth), que su guionista Homero Manzi describió como "*El expreso de Shanghai* en carreta", y *El cura gaucho* (1941, Lucas Demare), recreación a la manera de *El joven Lincoln* (*Young Lincoln*, 1939, John Ford) de la vida del sacerdote José Gabriel Brochero; primera película de la trilogía gaucha de Demare.





1. Enrique Muiño, Camila Quiroga y Ángel Magaña en *Viento norte* (1937), de Mario Soffici.
2. *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela.

Guerra gaucha y después

Producida por Artistas Argentinos Asociados, *La guerra gaucha* (1942, Demare) transpone lo que parecía imposible: la novela de Leopoldo Lugones según el guión de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat. El logro es mayúsculo. Por un lado, hay una contextualización histórica, situada en 1817, con el general Güemes como horizonte. A la vez, el drama intrínseco que supone la relación entre el teniente español (Ángel Magaña) y la paisana salteña (Amelia Bence). El teniente, peruano de nacimiento, arribará a una decisión dialéctica cuando decida defender el terruño de origen. Y dará razón a la exclamación con la que el capitán Del Carril (Sebastián Chiola) le salva la vida al comienzo del film: "¡Alto! No se mata así a un valiente".



Pampa bárbara (1945), de Lucas Demare y Hugo Fregonese, con Francisco Petrone y Luisa Vehil.

Pampa bárbara (1945) cierra la tríada de Demare junto a Hugo Fregonese en la dirección. Aquí, el comandante Hilario Castro (Francisco Petrone) cumple con la misión de hacer llegar una caravana de mujeres a la vida del fortín, en un clima folletinesco inmensamente disfrutable, nuevamente con el guión de Petit de Murat y Manzi. (Fregonese volverá a filmar esta historia en 1966 bajo el título *Savage Pampas* en una coproducción entre España, Estados Unidos y Argentina, con el actor Robert Taylor en el rol cumplido por Petrone). La sensibilidad gaucha de Demare volverá a asomar una década después con *El último perro* (1956), basada en la novela de Guillermo House. Allí confluirán los tópicos cultivados a la par del *western*, atentos a la vida de fortín y según una dirección artística que confunde diligencias, vestuarios pampeanos y *far west*. Fotografiada en color, tiene la pretensión de un híbrido atractivo pero que ya da muestras de



Ángel Magaña, Enrique Muiño y Sebastián Chiola en *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare.

agotamiento. En este sentido, la parodia *western* que es *El último cowboy* (1954, Juan Sires) oficia como clausura similar a la que significó *El último perro*.

Gauchos imprevistos

Por supuesto que hubo films variados. Leopoldo Torres Ríos hizo lo propio en títulos como *¡Gaucho!* (1942), cuya secuencia inicial —cuando Santiago Arrieta ajusticia al amante de su mujer— es, por lo menos, magistral. Más interesante es *Santos Vega vuelve* (1947, Torres Ríos), un film atravesado por la fantasía, en donde el conflicto ciudad/campo renace en un anhelo mítico. Una extrañeza que no logra *El gaucho y el diablo* (1952, Ernesto Remani), versión del cuento "El diablo de la botella", de R. L. Stevenson, en la que un estanciero se compromete en un pacto mefistofélico. Otra apelación fantástica supone *Malambo* (1942, Alberto de Zavalía), ambientada en Santiago del Estero, entre gauchos que narran la historia de amor católico entre "Malambo" (Oscar Valicelli) y la "Paloma" (Delia Garcés), la chica ciega querida por todos, hija del terrateniente a quien todos temen.



Afiche de *El último perro* (1956), de Lucas Demare.

La década de 1940 tuvo su *Juan Moreira* (1948), dirigida por Moglia Barth, también director de *Fortín Alto* (1941) —otro guión de Manzi/Petit de Murat—. Situada días antes de la revolución de 1874, la acción se desarrolla en la espera de un cargamento de armas por parte de las fuerzas mitristas. En *Frontera sur* (1943, Belisario García Villar), la vida de fortín altera la paciencia del mayor Saravia (Froilán Varela), atraído por una mujer de secreto indígena. Por su parte, *Los troperos* (1953, Juan Sires) asume la raigambre *western*, junto a una caravana de colonos en viaje al Sur. El indio asoma como peligro, pero el villano mayor lo compone el terrateniente que interpreta Guillermo Battaglia.

Vidalita (1949) fue una película extraordinaria en la que el director Luis Saslavsky releyó la tradición folklórica en un juego de mascaradas y travestismo, con Narciso Ibáñez Menta y Mirtha Legrand como abuelo y nieto/a respectivamente. A ella se sumó el melodrama que el director Rubén Cavallotti llevó adelante en *El romance de un gaucho* (1961), con Walter Vidarte en el papel protagónico de un gaucho que no puede escapar al sino trágico de su deseo, mientras su madre (Lydia Lamaison) lo custodia celosa.

Martín, el *cowboy*

Si *western* y gauchesca fueron colindantes, ¿lo fueron también para Hollywood? Antes que ensayar una lista —que incluiría títulos como *The Gaucho* (1927, F. Richard Jones) y *Serenata tropical* (*Down Argentina Way*, 1940, Irving Cummings)—, habría que destacar *El camino del gaucho* (*Way of a Gaucho*, 1952, Jacques Tourneur), rodada en el país a partir de disposiciones legales del gobierno de Perón, que obligaron a la Fox a reinvertir las ganancias obtenidas en Argentina. El gaucho Martín que compone Rory Calhoun ya es una apelación a Fierro, así como su huida y persecución. El desenlace



Amalia Sánchez Ariño, Narciso Ibáñez Menta y Mirtha Legrand en *Vidalita* (1949), de Luis Saslavsky.

esquiva la tragedia, pero lo que aquí importa es cómo Hollywood reconoció el vínculo entre *cowboys* y gauchos.

Una nueva progenie

Martín Fierro (1968), de Leopoldo Torre Nilsson, es cita obligada. Pero también obliga decir que está lejos del mejor cine de su realizador. Lo que destaca es la actualización del mito, junto con *Don Segundo Sombra* (1969, Manuel Antín), *Santos Vega* (1971, Carlos Borcosque), *Güemes, la tierra en armas* (1971, Torre Nilsson), *La vuelta de Martín Fierro* (1974, Enrique Dawi).

Y tres sismos de valía. El primer de ellos es *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio. Otro es *Yo maté a Facundo* (1975), de Hugo del Carril. Así como *Yo maté a Facundo* narra desde el margen, en la piel de quien cumpliera la decisión fatal de dar muerte al caudillo, en Favio surge un gaucho que asume lo cultivado en otros formatos. Se trata de una película que sintetiza la vanguardia de su generación con las narrativas del folletín, la radio y las historietas. No casualmente el director quiso que Toshirō Mifune

lo interpretara. El actor-samurái de Akira Kurosawa, deudor del *cowboy* de John Ford, hubiera alcanzado continuidad en el gaucho de Favio. La operación estética es brillante, y se concreta en la caracterización de Rodolfo Bebán, atractivo como un Cristo pagano. Así, *Juan Moreira* tiene más alma de historieta que la supuesta por *Lindor Covas, el cimarrón* (1963, Carlos Cores), dedicada a versionar la historieta de Walter Ciocca.

El tercer sismo es clave. *Los hijos de Fierro* (1975), de Pino Solanas, recrea la obra de Hernández desde la actualización política y estética del Grupo Cine Liberación. La fibra social que toca es plena y la obligará a ser una película exiliada. Se verá en Cannes en 1978 y en Argentina recién en 1984.

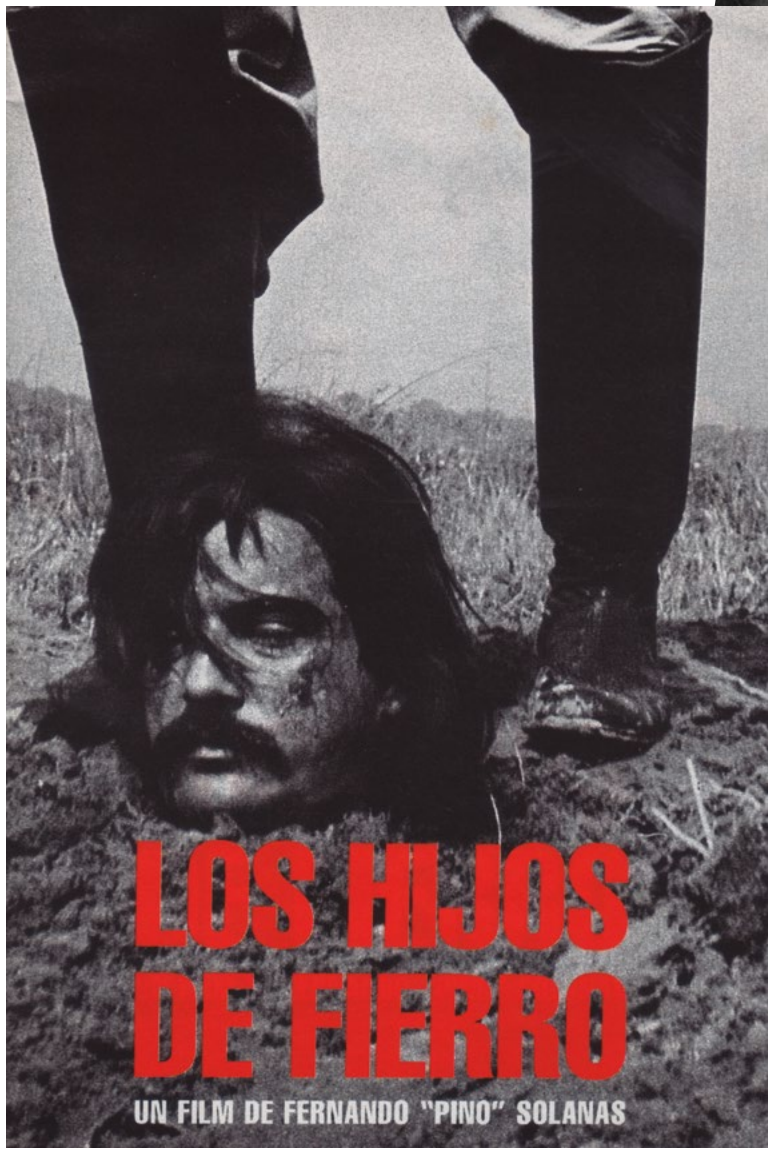
Gauchos a la deriva

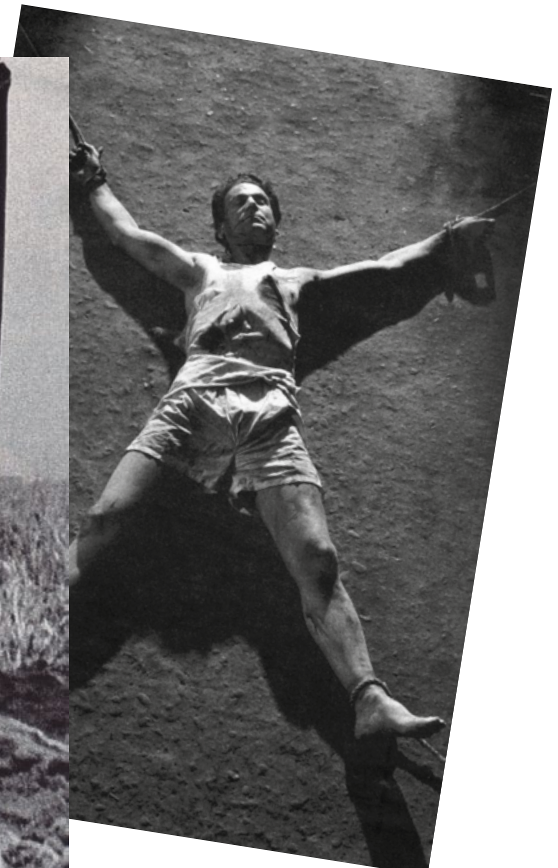
El relevo gaucho surge de manera indecisa. O se lo prosigue de forma lateral en *Facundo, la sombra del tigre* (1995, Nicolás Sarquís), o declamatoria en *Martín Fierro, el ave solitaria* (2006, Gerardo Vallejo). Pero hay una tercera vía, y tiene que ver con asumir el desconcierto.

Este ánimo ya se percibe en *Guerreros y cautivas* (1990), de Edgardo Cozarinsky, en donde el proyecto de nación deviene árido, reflexivo y ensimismado. En este sentido, entre *El desierto negro* (2007), de Gaspar Scheuer, y *Aballay, el hombre sin miedo* (2010), de Fernando Spiner, puede practicarse una relación (de)semejante. En la primera, el



Alfredo Alcón y Mercedes Sosa en *Güemes, la tierra en armas* (1971), de Leopoldo Torre Nilsson.





1. Afiche de *Los hijos de Fierro* (1972-1975), dirigida por Fernando "Pino" Solanas.
2. *Los hijos de Fierro*. Hijo mayor (Julio Troxler) estaqueado en centro de torturas.

blanco y negro hunde a los personajes en la miseria de la persecución, entre parlamentos cifrados y una pesadilla que se recicla. *Aballay* remite al *western*, así como *Los troperos* o *El último perro*; pero no alcanza a ser una propuesta similar. Paulatinamente, la película se disgrega, se abisma, como si le diera razón al clima roído de Scheuer. Esta será la atmósfera a respirar.

Scheuer reitera ese clima en *Samurai* (2012) al indagar la relación con la mitología japonesa, pero en este caso, en tierra argentina. Ya no hay atención a la peripecia, ahora toca el recogimiento. Como en *El movimiento* (2015), de Benjamín Naishtat, cuyas promesas de país en ciernes esconden una pesadilla sin fin, de personajes y retórica violentos. Por último, resalta *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, un film en el que los paisajes extrañados y el bucle temporal aportan un escenario discordante, quizás el único posible.

¿El único posible? Tal vez el cine mismo y sus gauchos anden en procura de algún sentido renovado, sea en aras de las promesas de una nación o de una industria fílmica. En suma, estas son expresiones de un cine que también pudo ser otro. Y que todavía sueña horizontes.



Afiche de *Martín Fierro* (1968), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.





1. Afiche de *Ya tiene comisario el pueblo* (1967), dirigida por Enrique Carreras, con guión de Augusto Roa Bastos y actuación de Jorge Cafrune.
2. Afiche de *Hormiga negra* (1979), dirigida por Ricardo Alberto Defilippi y basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.
Pag. 75. Afiche de *Don Segundo Sombra* (1969), dirigida por Manuel Antín.





Boleando avestruces, s. f. Fondo AGN.

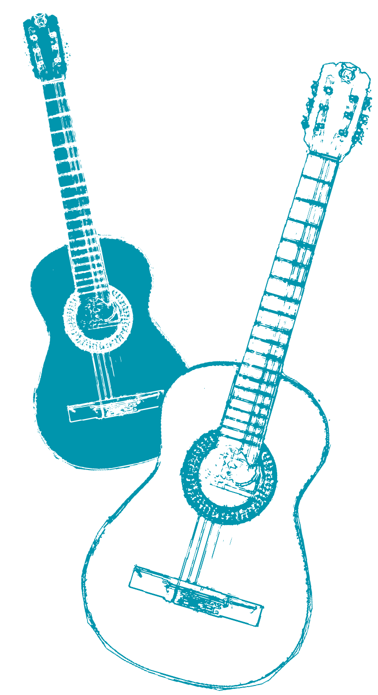




Ilustración de Carlos Clérici grabada por Supot para la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro*.

RELACIÓN DE LOS PAYADORES CON LA POESÍA GAUCHESCA Y EL NATIVISMO

Por Eduardo Romano



El arte payadoresco tiene muy remotos orígenes, dentro y fuera de la tradición occidental. El término que lo designa fue atribuido por diferentes investigadores a diversas lenguas, pero siempre relacionado con la comarca, la conversación o el campesinado. Y consiste en que un cantor, acompañado por su instrumento de cuerdas, generalmente la guitarra, improvise versos con determinada métrica.

En sociedades ágrafas o semiletradas cumple la función del cronista que divulga hechos políticos, sociales, criminales; una especie de diario oral de la campaña, donde la destreza músico-verbal cautivaba a su público. Lo más atractivo, sin embargo, fue el enfrentamiento o contrapunto entre cantores. En el mundo grecolatino, sobresalen en ese sentido los *Idilios* de Teócrito y las *Églogas* de su discípulo Virgilio, pero también Ovidio practicó lo que denominaban el *canto alternum*.

Esas formas artísticas orales tampoco faltaron en la América precolombina, quedan muchos testimonios en náhuatl, quechua, guaraní, etc. Los aztecas tenían, inclusive, casas (escuelas) de canto (*cuicacalli*). Los conquistadores y colonizadores españoles trajeron sus propios hábitos al respecto (la tradición juglaresca) y dejaron semillas que, en diferentes regiones, se desarrollaron con particularidades.

Hay numerosas pruebas en textos religiosos, desde fines del siglo XVI, en cuanto a la posibilidad de aprovechar esas prácticas —como se hizo con las escenificaciones prehispánicas— para la difusión de la doctrina católica.

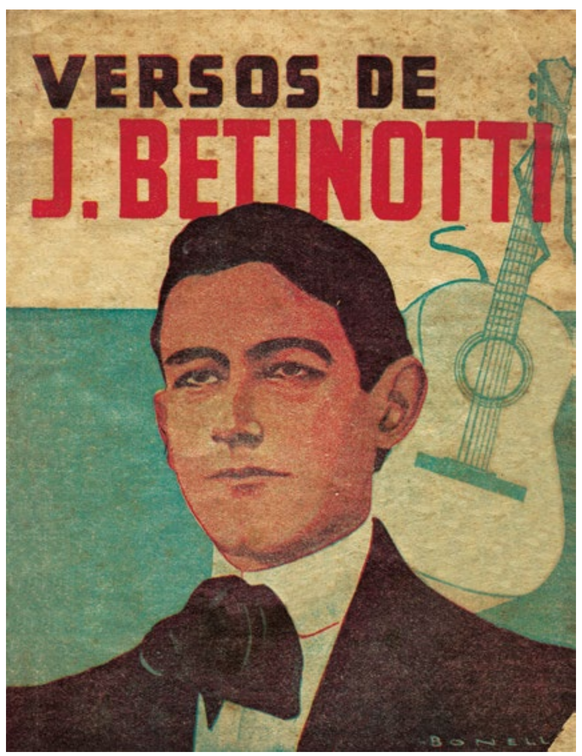
Si bien el payador rural era básicamente un improvisador de versos octosílabos —el más popular del folclore castellano—, hay ejemplos en endecasílabos, alejandrinos y hasta octonarios. En un comienzo cantaba debajo de un ombú, en los fogones, la cocina de la estancia o las pulperías, y posteriormente en plazas de carretas, postas, mensajerías, sobre asuntos propuestos por los presentes, pero su actividad cobraba otro cariz cuando se reunían dos y se planteaban cuestiones a responder alternativamente.

En el Río de la Plata se acompañó tradicionalmente con guitarra y, en el medio rural, se cantaba por cifra y algunos otros ritmos musicales, pero cuando se fue desplazando a los suburbios predominó la milonga, más propicia para el desafío o la burla. También se impuso la décima "espinela", con una subdivisión interna entre los cuatro primeros versos y el resto, con rima "abbaaccddc".

Los temas eran preferentemente descriptivos (seres y objetos del ámbito rural) y celebratorios (del rancho, las boleadoras, el paisaje, etc.). Aparecían tópicos como la gesta de independencia, la patria y sus próceres, las tareas rurales, el lugar de pertenencia; también se pretendía habitualmente impartir consejos morales, exaltar el amor y la amistad, denunciar males e injusticias, anunciar un mundo mejor y hasta honrar a algunos otros payadores precedentes que habían cobrado cierta fama.

La mencionada admiración de su público no tardó en endilgarle extraños poderes y eso explica una leyenda como la de Santos Vega, supuesto payador de la zona del Tuyú y de la segunda década del siglo XIX, que solo pudo ser derrotado por el Diablo.

Pese a su escasa consideración por las costumbres del gaucho, propias para él del siglo XII más que del XIX, Domingo F. Sarmiento supo valorarlas en el parágrafo “El cantor”, del segundo capítulo de *Facundo* (1845), por hacer “candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media”, aunque su realización estética la considerara “metafórica y pomposa”.



José Betinotti, *Versos de José Betinotti*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1944.

El contrapunto fue, en el repertorio payadoresco y al menos en principio, un desafío peligroso, porque el que reconocía su derrota muchas veces buscaba vengarse de otra manera y todo concluía en un duelo criollo. Algo que podemos ejemplificar con *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, cuando en el segundo poema irrumpe el Moreno, cuyo hermano fuera asesinado por la voz protagonista en *El gaucho Martín Fierro*. Lo desafía y Fierro responde: “es deber de los cantores el cantar de contrapunto”. Ambos emplean la estrofa conocida como sextina hernandiana (“abbccb”), casi excluyente en ambos poemas gauchescos del autor. Para recordar una típica décima payadoresca, reproduzco una empleada por Pablo J. Vázquez (1864-1897), glosando[1] versos del poema *Santos Vega* de Rafael Obligado, cuando se enfrentó con Gabino Ezeiza, en 1884:

Se agolpan a la memoria
los recuerdos del pasado,
vuelve el tiempo venerado
en que ser gaucho era gloria
y los días de victoria
que dio a la patria primero
y entre ese hermoso hervidero
de galardón y de encantos,
parece que surge Santos
alta el ala del sombrero.

El ejemplo nos permite acceder a una cuestión decisiva, el nivel de lengua elegido por los payadores. Es el de la oralidad rural sin regionalismos, salvo alguna excepción, pero que trata de conservar el modelo estándar. Y eso porque, según Jorge Luis Borges, cuando el poeta anónimo o popular “versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante y rehúye instintivamente las voces populares y busca en cambio términos y giros altisonantes”.

La condición improvisada y en una performance —desde las pulperías de antaño a los estudios televisivos actuales— admite quedar registrada —desde la taquigrafía a procedimientos más recientes— y volverse legible en una segunda instancia.

La poética tradicionalista considera a la actividad payadoresca un componente de la identidad nacional y busca preservarla como un bien inalienable en tanto propulsora de valores morales arraigados, sobre todo en la fe católica, y en una serie de virtudes que serían intrínsecas del hombre de campo: culto de



Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido*, EMI. La edición original es de 1964.

la amistad, hidalguía, protección de los más débiles —entre ellos las mujeres—, generosidad, desinterés, coraje, patriotismo.

Esta poética la fraguaron escritores (letrados) del sector social hegemónico (fundamentalmente Joaquín V. González y Rafael Obligado) cuando otra parte de la dirigencia, de corte liberal europeizante, fundamentó su propia propuesta, que también incluía lo artístico, subordinada a los modelos anglofranceses. Desde los románticos (la llamada Generación del 37) a la Generación del 80, que integraron Miguel Cané, Eduardo Wilde, Paul Groussac, etc.

La huella poética nativista de Echeverría o Juan María Gutiérrez fue retomada en el siglo XIX por poetas como Ricardo Gutiérrez (1836-1896) en sus extensos *La fibra salvaje* (1860) y *Lázaro* (1869), cuya culminación fue en gran medida el mencionado *Santos Vega* (1885 y 1906, cuando agrega como tercera parte “El canto del payador”).

Para puntualizar su origen, Obligado reproduce como acápite esta copla popular anónima: “Santos Vega el payador, / aquel de la larga fama, / murió cantando su amor / como el pájaro en la rama”. La voz poética que refiere el asunto usa el castellano general e incluso emplea un vocabulario selecto.

El nativismo poético (Romano, 1998) fue reforzado teóricamente por el ensayo *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones y por el primer tomo (*Los gauchescos*, 1917) de la fundadora historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas. Reaparece, con diversas particularidades, en el criollismo borgeano de la década de 1920 y en varios poetas posteriores, como los antologados por Augusto Raúl Cortazar (*Literatura y folklore 2*, 1968): Alfredo Bufano,



Jorge Cafrune, *Aquí me pongo a cantar... Cosas del Martín Fierro*, CBS, 1972.

Miguel A. Camino, Juan Carlos y Jaime Dávalos, Rafael Jijena Sánchez, Nicandro Pereyra, Manuel J. Castilla, Atahualpa Yupanqui, León Benarós, quienes compusieron coplas, chacayaleras, bagualas, vidalas, zambas, chacareras, etc.

La otra poética que se hizo cargo de ese pasado payadoresco anónimo, o poco menos, fue la gauchesca, que lo hizo con anterioridad. El testimonio más antiguo data de fines del siglo XVIII, "Canta un guaso en estilo campestre" —las hazañas del virrey Ceballos—, e instaura la fórmula que reaparecerá, modificada, en el texto cumbre del género ("Aquí me pongo a cantar") y que, según Lehmann-Nitsche (1917), se remonta a un antiguo romance español que comenzaba "Aquí me pongo a cantar / debajo de este membrillo".

Faltan eslabones de continuidad entre ese texto temprano y el momento en que se alza la Banda Oriental contra el poder imperial hispano-portugués, al mando del caudillo José Gervasio de Artigas. Su asistente letrado, Bartolomé Hidalgo, fue el autor de unos cielitos, hacia 1813[2], que desplazaban ese género folclórico, cantado y bailado por el gauchaje, al ámbito literario, aunque su lenguaje sea todavía bastante confuso entre el habla cotidiana vulgar ("de balde tiran la taba / porque siempre han de echar culo") y frases de mayor circunspección, como "nuestra augusta independencia".

Circularon impresos, en hojas sueltas, pero su difusión a través de cantores anónimos, payadorescos, los proyectó al circuito de la oralidad en los fogones, pulperías, festejos de diverso carácter, etc. Esta circulación, que abarcaba a iletrados y semiletrados, fue una condición permanente de la gauchesca y se extendió hasta cantautores de la segunda mitad del siglo XX, como Atahualpa Yupanqui o José Larralde.

En el caso de Yupanqui (Héctor Chavero), se advierte que aborda los tópicos descriptivos de una manera y la protesta de otra. Ejemplo de lo primero pueden ser las coplas de "El alazán", elogio del caballo con metáforas muy literarias: "Era una cinta de fuego, / galopando, galopando, / crin envuelta en llamaradas / mi alazán, te estoy nombrando". En cambio, las décimas de "Milonga del peón de campo" adoptan la jerga gauchesca porque surgen supuestamente de la garganta de un paisano que se dirige al amigo que lo visita.

La gauchesca estuvo, según lo dicho antes, estrechamente ligada a los sucesos político-sociales e Hidalgo la configuró como una posible voz de los que carecían de opinión pública en el momento de la independencia y también para interesar al gauchaje en esa gesta. En el dedicado "a la venida de la expedición española al Río de la Plata", un cantor informante se dirige a un alocutario de su misma condición: "eche un trago, amigo Andrés, / para componer el pecho / y después le cantaré".



José Larralde, *El sentir de José Larralde. "Herencia pa' un hijo gaucho" (Segunda Parte)*, RCA Victor, 1969.





En "Un gaucho de la Guardia del Monte", el hablante aclara que realiza tareas de peón rural además de cantar. Un amigo, "hombre de letras por cierto", le leyó el Manifiesto de Fernando VII y quiere replicarle; como tiene prisa, lo hace oralmente y con una recomendación campechana, sobradora: "escúcheme, don Fernando; / confiese que somos libres / y deje de andar roncando", aunque en el final se expresa como escritor y payador: "iré haciendo mis borrones / para cantarles un cielo / en letras como botones".

Los *Diálogos* de 1820 refuerzan el papel de pregonero asumido por el que canta. En este caso Chano no solo informa a Contreras, sino que asume la condición de paria al cual la revolución de 1810 no liberó, lo que motiva que el otro le pida mayores explicaciones: "aunque yo compongo cielos / y soy medio payador, / a usté le rindo las armas / porque sabe más que yo".

Lo que sugiere que el canto estaba al alcance de todos, pero un mayor conocimiento y destreza habilitaba solo a algunos para payar. Chano, en efecto, despliega a continuación una inteligente exposición sobre desigualdades, desunión, malversación económica. Los gauchescos posteriores, hacia 1830, reivindicaron el carácter militante de su canto durante el enfrentamiento entre unitarios y federales, y Hernández expondrá, a través de Fierro y los otros actores de sus poemas de 1872 y 1879, un panorama crítico de las primeras presidencias liberales y su política de frontera con el indio.

El protagonista asume varias voces (aparcero rural, víctima de una leva injusta y luego desertor, asesino, crítico de la actualidad), pero la de cantor es el sustrato de todas las otras:

> Yo no soy cantor letrao,
> mas si me pongo a cantar
> no tengo cuándo acabar
> y me envejezco cantando;
> las coplas me van brotando
> como agua de manantial.

1. José Betinotti, *De mi cosecha*, Buenos Aires, Andrés Pérez, 1912.
2. Luis Acosta García, *Luis Acosta García y sus versos*, Buenos Aires, Caymi, 1960.



Suma Paz, *La incomparable Suma Paz, su canto y su guitarra*, RCA Victor, 1960.

Canta porque otros también lo hacen y se siente predestinado para hacerlo: "dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar" y porque "el cantar mi gloria labra". El sustantivo "gloria" da la pauta de cuánto admiraban los paisanos el arte verbal.

Luego de haber escrito versos al servicio del unitarismo durante muchos años, y a pedido de algunos intelectuales de esa facción, Hilario Ascasubi publica en París una historia folletinesca que venía escribiendo desde 1850. Pero *Santos Vega o los mellizos de La Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)* se publica en 1872. Ubica la acción en la época colonial, justamente para evitar contaminaciones políticas partidarias, y nos da una imagen muy particular de lo que podía llegar a ser la actividad payadoresca.

Al lector le aclara que empleará la voz mítica de Vega para "bosquejar la vida íntima de la Estancia y de sus habitantes y escribir también las costumbres más peculiares a la campaña" a través de un relato melodramático. Lo curioso es que el gaucho Rufo Tolosa lo invita a su rancho que comparte con Juana Petrona. Y le adelanta ya una retribución, que finalmente se convertirá en "el más lindo parejero que tenía" y en un calzoncillo cribado que tejió su mujer. Es una prueba de los regalos que, a falta de dinero, retribuían el servicio payadoresco, en esa ocasión, insólitamente efectuado a domicilio.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, con la emigración de los paisanos (ya no gauchos) a los suburbios de la capital, resultado de la delimitación de la propiedad rural y la consolidación del latifundio, el arte payadoresco pervive en los boliches, almacenes, cafés, canchas de pelota, e ingresa al circo con un carácter ya decididamente profesional. José Podestá, trapecista y actor, sobresalió en esa tarea con su guitarra y la vestimenta de Pepino el 88, como lo prueba una foto de época, porque también oficiaba de payaso.

Según Beatriz Seibel, "en Montevideo, el 23 de julio de 1884, en una cancha de pelota de la calle San José", el argentino Gabino Ezeiza (1858-1916) y el oriental Juan de Nava (1856-1919) realizan un contrapunto que ella considera la "primera payada profesional", porque el público pagó para presenciarla. El moreno Ezeiza es recordado principalmente por su "Saludo a Paysandú", evocación de la localidad uruguaya donde partidarios



Higinio D. Cazón, *Alegrías y pesares: canciones nacionales*, Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1910.



Pablo Vázquez y Gabino Ezeiza, *1ra. parte del contrapunto entre los famosos payadores Pablo Vázquez y Gabino Ezeiza*, Rosario, Longo y Argento, 1917.



Martín Castro, *El adiós de don Martín*, Buenos Aires, Tradición, 1973.

"blancos" de ese país, más federales argentinos, resistieron heroicamente (dos meses de 1864-1865, la relación de las tropas era de 5 a 1) al general "colorado" Venancio Flores durante la guerra del Paraguay.

De 1902 y grabados con el sistema acústico son los primeros registros de payadores, que se reproducían en gramófonos.

En el período que va hasta las primeras décadas del siglo XX descollaron José P. Vázquez, Nemesio Trejo, Sebastián Berón, Luis García Morel, Manuel Centofante, José M. Silva. Generoso D'Amato, Higinio Cazón, etc. José Bettinoti, muerto en 1915, es recordado todavía por "Pobre mi madre querida", un lamento muy afín a las letras del tango, que ganarían popularidad a partir de "Mi noche triste" de Pascual Contursi, en 1917.

Una segunda generación, vigente por lo menos hasta la década del cincuenta, la integraron Federico Curlando, Ambrosio Río, Juan Pedro López, Luis Acosta García, Antonio Caggiano, Francisco N. Bianco, Cayetano Daglio (Pachequito), entre otros. Todos, con independencia del tema, mantuvieron el tipo de lengua de los nativistas, salvo alguna excepción inesperada: Manuel Vieytes, por ejemplo, en "Eche otra güelta", asume la voz del personaje.

Ciertos payadores anarquistas como Alberto Ghiraldo o Martín Castro, al margen de señalar miserias y desigualdades sociales, se caracterizaban por emplear una terminología más refinada. Castro, por ejemplo, en su composición más recordada ("El huérfano", 1902) —según Luis Alposta en sus "Mosaicos porteños"— recurre a vocablos como "quicio", "impío" u "orfandad". Evaristo Barrios se distinguió por la comicidad en imaginar, hacia 1930, el impacto que las nuevas tecnologías podían provocar en los paisanos: "El airoplano", "La rayotelefonía", "El cine conversador", etc.

Mientras tanto, el nativismo payadoresco tuvo un auge notorio en las agrupaciones tradicionalistas que pulularon a partir de 1890 y hasta la década del treinta, cuando gobernó el país el ala conservadora corporativista, conducida por el general José Félix de Uriburu, y la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco. Julio Díaz Usandivaras comienza a editar la revista *Nativa* y la Asociación Rural uruguaya les reserva un lugar a los payadores en las Semanas de Turismo, que organiza desde 1925.

En ese lapso, asimismo, los payadores consiguieron hacerse un lugar en el periodismo masivo: el diario *Crítica*, la revista *El Payador*, folletos de las editoriales de Longo, Andrés Pérez y Salvador Matera. También en los espectáculos populares que despuntaban, como el circo criollo, donde el actor José Podestá, entre otras funciones, tuvo la de payar, o las justas de payadores que organizó, en el Gran Recreo Criollo del Parque Goal, de avenida Rivadavia y Sáenz Peña, el citado Usandivaras.

El cine nacional filma el *Santos Vega* (1917), una adaptación del poema de Obligado, dirigida por Carlos de Paoli, en la que actúa Podestá y canta Ignacio Corsini, y otra versión, con guión de Leopoldo Torre Nilsson y su padre, Torres Ríos, quien la dirige en 1947. En la radiotelefonía, *Chispazos de tradición* fue un precursor del radioteatro criollo, con abundantes números de canto, que dirigió Andrés González Pulido en Radio Nacional (posteriormente Radio Belgrano), tan exitoso en el éter como los recitados camperos de Fernando Ochoa.

Este último recurrió preferentemente a composiciones de El Viejo Pancho (José María Alonso y Trelles, 1857-1924), autor del exitoso volumen *Paja brava* (1916), y de Silverio Manco (1888-1964), a quien también se le deben las letras de algunos tangos originarios. De aquel grabó Gardel cuatro composiciones musicalizadas por el oriental Américo Chiriff. Una muy exitosa fue "¡Hopa, hopa, hopa!", canción alegórica en que conversa un gaucho con el Desengaño.

Otras canciones camperas en el repertorio del dúo Gardel-Razzano, que solo tardíamente incluyó tangos, fueron de Arturo Navas, Juan B. Fulginiti, Luis Acosta García, etc. Y otro tanto sucedió con el repertorio de Agustín Magaldi. En cuanto a los vínculos payador/cantor de tangos, conviene consultar otra alegoría, en este caso fílmica: *El último payador* (1950), con guión de Homero Manzi, quien la dirigió con la colaboración de Ralph Pappier, y según la cual Pascual Contursi fue el heredero directo de Bettinoti.

El imprescindible volumen *El arte de los payadores* (1957), de Ismael Moya, brinda una caudalosa información sobre esta práctica y sus cultores, pero lo más interesante son sus recuerdos personales de infancia en el pueblo de Dolores, donde "he sido oyente embelesado" de contrapuntos.

En suma, la payada se profesionalizó con su ingreso al circo criollo y su pasaje posterior por la radio, el cine y la televisión. Sigue animando, asimismo, los festivales de doma y los de productos típicos de ciertas regiones, las celebraciones del Día de la Tradición y otras conmemoraciones y desfiles patrióticos.

La modalidad de "contrapuntear" por preguntas y respuestas ha desaparecido y el canto del vencedor sustituido por otro "a media letra" (comparten las últimas estrofas), modificaciones que certifican el pasaje del tono agresivo originario por otro amistoso, entre contendientes que hoy comparten asimismo la paga o el orgullo de protagonizar el espectáculo de improvisación poética cantada.

En esta última etapa, que llega a la actualidad, cabe apuntar que diversas organizaciones tradicionalistas siguieron organizando concursos con reglas muy estrictas. Reglas concernientes al contrapunto (libre, con tiempo fijo o no, sorteo del orden y los temas, etc.), a la tarea de los jurados (siempre incluyen a uno con experiencia literaria), a los premios, etc.



Atahualpa Yupanqui, *Soy un gaucho peregrino*, Buenos Aires, Tierra Linda, 1948.

Hay abundante y variada información al respecto en el segmento final del Prólogo de Beatriz Seibel a *El canto del payador* (1991) y más aún en las partes III y IV del reciente estudio de Ercilia Moreno Chá (2020). Esta investigadora fue asistida en diversos aspectos por dos de los más recientes herederos profesionales del canto alterno (Víctor Di Santo y Federico Curbelo), que fue declarado, además, Patrimonio Cultural del Mercosur en la XXXVIII Reunión de Ministros de Cultura de la Región, en junio de 2015.

1. La glosa es un artificio del folclore poético en la cual el último verso de cada estrofa de la nueva composición cita sucesivamente los versos del original glosado.
2. Es una cuestión irresuelta si todos los cielitos de aquel momento pertenecen o no a Hidalgo y en uno y otro sentido se manifestaron desde mediados del siglo XX los estudiosos: Martiniano Leguizamón por la afirmativa y Ángel Carranza o Falcao Espalter por lo contrario.



Francisco Ayerza, Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, concurso de 1891. Fondo AGN.

Guillermo Roux, ilustración de portada para *El Huinca*, nro. 6, 1968. Técnica mixta, 39 x 44 cm.
Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos, BNMM.



RAÍCES Y BROTES DE LA HISTORIETA GAUCHESCA

Por José María Gutiérrez

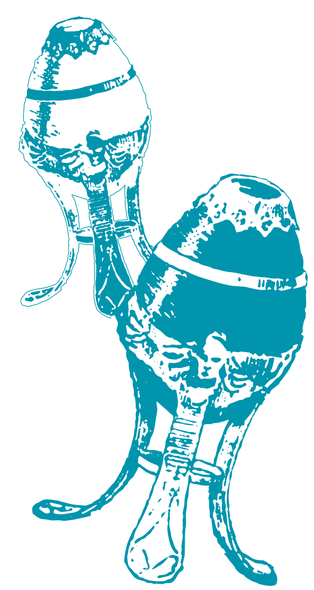
El género gauchesco es uno de los más antiguos de la historieta argentina. La figura del gaucho como personaje aparece en sus neblinosos albores dentro de los periódicos de sátira política que predominaron en la segunda mitad del siglo XIX, y que se sirvieron de ella por el potencial emblemático de sus estereotipos: el gaucho bueno y el gaucho malo.

Ambos confluyeron en el paradigmático periódico *Don Quijote*, aquel que reprodujo la mayor cantidad de secuencias historietísticas y que fue, en cierta medida, constituyente en una característica que singulariza a la historieta argentina por la actitud crítica que emana de sus discursos.

Desde 1886, en su doble página central, el inefable caricaturista español Eduardo Sojo (que firmaba "Demócrito") va a introducir la figura de un gaucho que representa icónicamente al pueblo argentino, en escenas donde indefectiblemente es martirizado por los gobernantes, o bien los confronta poniéndoles el pecho para proteger a la voluptuosa mujer que representa a la Argentina.

Es la imagen del gaucho bueno, Juan Pueblo, a quien Demócrito dibuja —al igual que a la semidesnuda patria y a sus bellas provincias— respetando formas y proporciones realistas, en un drástico contraste con el dibujo de los representantes del poder político y del clero, para los que creó una desopilante galería de esperpentos valiéndose de todos los recursos del caricaturismo satírico. Se ensañó en particular con el hermano del presidente, jefe de la policía y gobernador de Córdoba: Marcos Juárez, figura que lo inspiró a ensayar nuevas formas y así adelantarse, en más de una década a nivel mundial, a la figuración del "mono" humorístico que acabaría dominando la historieta cómica en el siglo XX. El Marcos Juárez del *Don Quijote* aparece siempre travestido de gaucho. La resolución de su figura, el modo en que la "movió" en las truculentas escenas en que lo mostró, y la frecuencia regular con que lo hizo, lo presentan como el primer personaje con continuidad del humorismo en nuestro país.

Es decir que, aun en el período más remoto de nuestra historieta, ya se explotaba la figura del gaucho por su potencia simbólica en concepciones que tenían por eje una percepción institucional: el gaucho malo, matrero, criminal alzado contra la justicia formal, y también el gaucho bueno, indómito y honorable, hidalgo perseguido por la justicia formal. Desde las ficciones construidas por nuestras





Recreaciones sobre la figura de Marcos Juárez realizadas por Demócrito (Eduardo Sojo) para el periódico *Don Quijote*, 1884-1893. Composición de Maia Kujnitzky.

narrativas gráficas estas condiciones no eran contradictorias sino complementarias y, en conjunto, revelaron la riqueza que ofrecía el gaucho ficcionalizado como héroe.

Justamente, en la matriz del primer gran héroe de la historieta argentina, confluirán el valor moral simbólico de la pureza del *auténtico* argentino de aquella idealización figurada por el gaucho bueno con las configuraciones formales del mono caricaturesco asumido enteramente como personaje ficcional que Demócrito ensayó para su gaucho malo, y se cristalizarán en la originalísima invención de Patoruzú (1928).

Pero hasta ese momento, la figura del gaucho en las secuencias gráficas publicadas por los semanarios del nuevo siglo servirá exclusivamente para identificar la procedencia del personaje, como en el caso de la serie *Smith y Churrasco* (Pedro de Rojas, en *PBT*, 1915).

Así como el triunfo electoral de Yrigoyen alumbró *Las aventuras del Negro Raúl* (Arturo Lanteri, en *El Hogar*, 1916), la primera serie de historietas de autor nativo, el final de su segundo gobierno presentó dos acontecimientos en la historieta, cada uno de ellos dominando sus dos grandes formulaciones: la de aventuras y la humorística, y ambos vinculados a la gauchesca.

De la primera formulación hay antecedentes en las series de figuritas que, desde finales del siglo XIX, incluían los fabricantes de cigarrillos en los atados, comenzando por series de secuencias históricas con escenas de la guerra del Paraguay, la gesta garibaldiana y otras. En tanto que las marcas de bajo precio, que ofrecían imágenes de gauchos y paisanos, estaban orientadas al fumador rural, con nombres tan elocuentes como "El Pingo", "Martín Fierro", "Gauchos" y "El Payador"; y a partir de 1905 hubo series basadas en relatos gauchescos como el de Juan Moreira y el de Juan Cuello. El dramatismo de estos relatos se patentizaba con el tratamiento de un dibujo de intención realista. En 1928, desde los primeros números de *El Tony* —considerada la primera revista de historietas—, el pionero Raúl Roux publicará historietas dramáticas, además de algunas adaptaciones de clásicos juveniles; y recuperará la idea de aquellas figuritas publicando la recreación de pasajes de la historia nacional, de la cual él mismo fue un serio investigador plenamente inscripto en la primera corriente del revisionismo histórico. Pocos meses después el diario *Crítica* publicará las tiras diarias de Raúl Ramauge *El Tigre de los Llanos*, *Vida de Manuelita Rosas* y una recreación del *Martín Fierro*.

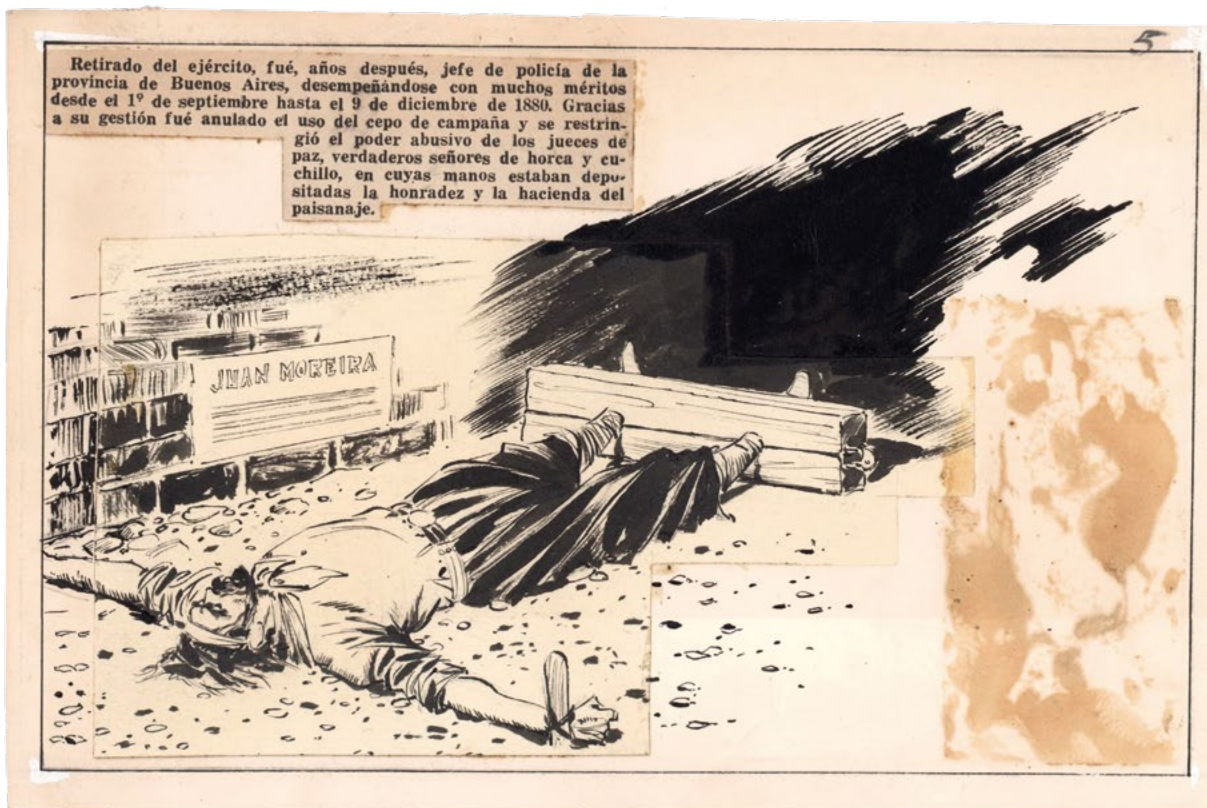
Es decir que en la matriz de la historieta argentina, al margen de la humorística y de las aventuras, hay una fuente singular que abreva en la clásica literatura gauchesca con dos líneas fundamentales: la histórica y la ficcional.

La segunda forma de tratamiento caricaturesco es la que presenta un prístino desarrollo en los semanarios argentinos. Ya en las primeras series como *Sarrasqueta* (Manuel Redondo en *Caras y Caretas*, 1912), se había perfilado un excluyente personaje protagónico modélico: el bribón o pícaro simulador citadino que con el tiempo quedará fijado en el estereotipo del *chanta* porteño. Arturo Lanteri creó, entre las varias series que publicó explotando las posibilidades del recientemente incorporado globo del cómic yanqui a la historieta argentina, la llamada *Anacleto Bataraz*, que situaba al clásico chanta porteño en un medio rural de voces camperas. Esta fue publicada en *Mundo Argentino* hacia 1924, exactamente el año en que el adolescente Dante Quinterno aprendía el oficio a su lado. Cuatro años después, buscando una fórmula que distinga a su serie *Don Gil Contento* que publicaba en *Crítica*, Quinterno va a introducir como *partenaire* del pícaro a un personaje absolutamente antitético: Patoruzú. En la fórmula del extraordinario éxito que obtuvo esa historieta a inicios de los años treinta, además de la insólita —a nivel mundial— asignación de función de héroe a un aborigen, hay que contar con el desenfadado lenguaje con que popularizó masivamente los términos "ahijuna", "sotreta", "maula" y "amalaya", que Quinterno levantó de la literatura gauchesca, junto a otros como la famosa interjección "¡huija!", hasta imponerlos como rasgo esencial de su personaje, héroe moral que se va constituyendo durante los desmoralizados años de la Década Infame en un ícono de la argentinidad. Patoruzú es un héroe necesario en un contexto de depresión, con un rotundo impacto en los lectores del interior y en los inmigrantes internos hacinados en una hostil capital donde acechaban los Isidoros Cañones. En esos años en que comienzan a publicarse masivamente las revistas y las tiras diarias de historietas de aventuras de origen yanqui y las de autores locales que emulan sin ningún prejuicio las películas norteamericanas, el *Patoruzú* de Quinterno impone la certeza de que, aun apropiándose de formas y recursos importados, es posible crear una historieta netamente argentina. Con

la publicación de su propia revista en 1936, *Patoruzú* inaugura el período de producción industrial y consumo masivo de historietas en nuestro país como un ejemplar autóctono que habilita, entre otras cosas, el camino para la creación de una historieta ya claramente gauchesca.

Así, *Cirilo el Audaz* (Enrique Rapela, *La Razón*, 1939) se presenta como una tira de aventuras gauchescas. En el marco de la denominada Edad de Oro de la historieta argentina, la gauchesca se erige con la serie de Rapela en una respuesta local a las series de *cowboys* que proliferan masivamente en revistas específicas de una industria millonaria, como una reacción o alternativa sostenida por algunos autores formados en corrientes de pensamiento de reafirmación nacional. Esta línea acompaña en los cuarenta un proyecto de sustitución de importaciones en el campo de los artículos de prensa, donde la historieta era también una evidente cuña para la apertura de los medios locales a la penetración por parte de agencias internacionales. No es caprichoso contextualizar: el semanario *Patoruzito* sale a la calle en el inflexivo 1945. En su índice publica *Lanza seca* y *Fierro a fierro* de Raúl Roux, series que preceden a la publicación, a partir de 1950 en *Mundo Argentino*, de la obra central de este autor: *Cuentos de fogón*, donde abandona toda intención ficcional para dedicarse directamente a la divulgación histórica. "Es verdaderamente lamentable que el cine, la radio y la historieta, los tres medios de difusión más populares en estos tiempos, busquen sus temas en los ya estragados y manoseados temas foráneos, o realicen imitaciones, cuando los nuestros permanecen en la virginidad más pura esperando que el buen gusto y el patriotismo hagan que nos acordemos de ellos", manifestará Roux en la revista *Dibujantes* en 1953.

Y aunque la suplantación no se concretara, la historieta argentina producirá otro fenómeno, de carácter creativo, cuando un proyecto del género gauchesco sea rechazado por la editorial Abril y su guionista, Héctor



Raúl Roux, viñeta para el episodio "Juan Moreira" de *Cuentos de Fogón*, ca. 1950. Tinta sobre papel, 15 x 18 cm. Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos, BNMM.

Germán Oesterheld, lo derive al ámbito de los *westerns*. Con *Sargento Kirk* (1953) se anuda un vínculo en nuestra historieta, que dará aventuras del Lejano Oeste más hondas que las propias producciones estadounidenses. Ilustra ese vínculo el hecho de que artistas como Juan Arancio, Carlos Roume o Carlos Casalla hayan producido cómoda y hasta simultáneamente historietas gauchescas y de *cowboys*, como si no existiera entre ellas una diferencia de género sino de modos y de ambientación.

La serie de Oesterheld y Pratt propicia dos obras gauchescas: *El cabo Sabino* y *Fuerte Argentino*, ambas de 1954, que ofrecen un nuevo tipo de héroe de aventuras: el milico. Cirilo lo era, pero tanto Kirk como Sabino son militares renegados; uno viene asqueado de la matanza de indios norteamericanos y el otro de matar paraguayos. Ambos van a conservar eternamente su grado (Sabino, luego Savino, en castigo por haberse negado a dispararle a Juan Moreira) y también sus uniformes como estigmas de la trágica dicotomía identitaria. Ambos adscribían al modelo del *Martín Fierro* de Hernández.

Poco tiempo después Walter Ciocca va a publicar otra tira diaria, *Lindor Covas, el Cimarrón* (*La Razón*, 1954), gaucho ejemplar y virtuoso, más inspirado en la literatura nativista que en la gauchesca, pero partiendo del mismo detonante. Lindor Covas es el gaucho victimizado por la injusticia de un orden estatal incapaz de asimilarlo, que se dará a la fuga y cuyo relato estará basado en el derrotero de ese divagar por la pampa, territorio aún salvaje y *puro* que irá estrechando sus márgenes limítrofes. "Frontera" es, significativamente, el nombre de la editorial que funda Oesterheld en 1957, y su imagen emblemática es la de un indio que, erguido en su pingo, otea el horizonte. En sus revistas Oesterheld va a incluir historietas gauchescas como *Patria vieja* y *Nahuel Barros*, dibujadas respectivamente por Carlos Roume y Juan Arancio. Una es histórica y la segunda es puramente ficcional. El género presenta cuatro líneas: la historieta de difusión histórica, documentada, como la de Roux; la de aventuras ficticias, entre las que están aquellas que fabulan sobre hechos históricos, como *El cabo Savino*; las de base literaria o enteramente imaginarias como *Lindor Covas*; y también aquellas de recreación ficcional en base a personajes reales, como la serie dilecta de Carlos Roume, *Manquillán*, donde se versionaba la novelesca vida del coronel Eugenio del Busto. Esta última se publicó a partir de mayo de 1969 nada menos que en el suplemento Rural de *Clarín*, en un momento culminante del género, con el contexto de un renovado interés por el estudio crítico de la historia.



Carlos Roume, *Manquillán, el cóndor perdido*, 1969. Tinta sobre papel, 63 x 48 cm. Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos, BNMM.

Ese cénit se declarará cuando en 1967 salgan a la calle las publicaciones específicas dirigidas por Rapela. *Fabián Leyes* y *El Huinca* aparecen a meses de la primera edición de *Los caudillos*, rotundo *best seller* de Félix Luna. En esas revistas que se definían en las portadas con leyendas bien explícitas como "Historietas criollas", "¡Épicas!, ¡Heroicas!, ¡De acción!", y que declaraban que eran "¡Auténticamente argentinas!", se reeditan los *Cuentos de fogón* de Raúl Roux, quien había fallecido seis años antes.[1]

En una vuelta hacia la línea medular de nuestra historieta, que describimos como raigal en sus remotos inicios satíricos, no fue hasta los inicios de los



Ilustración inédita de Carlos Casalla para *El cabo Savino*, ca. 2015. Tinta sobre papel, 30 x 44 cm. Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos, BNMM.

inflexivos setenta que se dio una devolución desde la historieta humorística. Fue justamente en *Hortensia*, fenómeno único de una revista que, editada desde una capital de provincia, logró distribución y éxito nacional. Allí se publicó *Inodoro Pereyra*, la serie que habría de replicar a la gauchesca desde el humor que ahora era paródico, ya no satírico.

Aun cuando "el renegáu" parodió inicialmente al *Martín Fierro*, su matriz literaria fue otra: el *Fausto* de Estanislao del Campo. Luego de un largo período inicial que partía de la estructura de encuentros, la serie desarrolló aventuras por entregas emulando al folletín; al ingresar a la prensa diaria en 1978 vuelve a la estructura de sus comienzos pero con un protagonista que ha madurado, retornando al modelo inicial de la historieta cómica argentina: ahora existía también un gaucho *chanta*.

El colofón de la historieta gauchesca de aventuras comparte con sus más notorias creaciones la extraordinaria longevidad que signa su trascendencia: *Lindor Covas* se publicó durante 27 años; *Patoruzú* originalmente 50 años, más la sobrevida de las décadas de reedición que llegan hasta nuestros días, con los que alcanza casi el centenario; *Inodoro Pereyra* cumplió 35 años y solo cesó por la muerte de su autor (2007). *El cabo Savino*, por su parte, es la serie que se dibujó ininterrumpidamente durante más tiempo en la Argentina: 60 años, y logró incluso sobrevivir a la coda que significaba el éxito de la parodia acuñada por Fontanarrosa.

Su autor, "Chingolo" Casalla, demandó a sus jóvenes colegas: "¡No quiero ser el último que dibuje gauchos!". [2]

Hoy, luego de haber trazado un itinerario acaso más prolongado que el de la literatura de la que manó, la historieta gauchesca perdura principalmente en la línea que cultivó Roux, aquella de examinación histórica. Curiosamente, Roux fue el único de los grandes autores del género que nunca cedió a adaptar esos clásicos literarios a la narrativa gráfica o a ilustrarlos.

1. Grafica el éxito del género una anécdota: *Patoruzito* publicó *El Huinca* de Rapela (1964) a instancias de Mirco Repetto, al principio a espaldas de Quinterno, que la había rechazado, aprovechando una ausencia por viaje del editor. Repetto declara en una entrevista que le hizo Juan Sasturain que al regresar de su viaje, Quinterno advirtió que el tiraje en el interior había crecido [...] y solo me dijo que *El Huinca* debía mandarla más frecuentemente a tapa.
2. Relata el dibujante José Massaroli (autor de la tira *Juan Moreira* publicada en el diario *La Voz*, 1983) que esto sucedió en un encuentro en el año 2009.



Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el Renegáu*, en *Hortensia*, nro. 26, enero de 1973. Evolución de la figura del personaje.



Tomando "el del estribo", septiembre de 1927. Fondo AGN.



Grafiti, calle Casacuberta (y Apule),
Ciudad de Buenos Aires, 2021.

ESTO YA LO LEÍ EN OTRA PARTE...

Por Fernanda Olivera

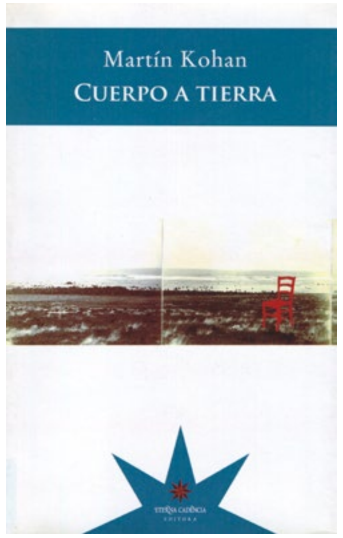
La literatura y su potencia creadora tienen la capacidad de establecer mitologías e imágenes que ingresan en el imaginario colectivo y sirven como referencia para la realidad. El ejemplo más cabal es la figura del gaucho, ese personaje en torno al cual se desarrollan los debates sobre nuestra identidad. Estas discusiones se llevan a cabo con los argumentos brindados por la ficción: ¿Es Martín Fierro o Facundo el arquetipo de nuestra constitución identitaria? ¿Qué hay en nosotros de ese gaucho cantor que le describe al gaucho salvajón cómo va a bailar la refalosa? ¿Qué de Moreira queda en nosotros?... Los debates llevan más de cien años recobrando, según las épocas, énfasis y actualidad, y constituyen la base sobre la que se sostiene la actualización en torno a las obras que integran el corpus denominado gauchesco, sus personajes, sus aventuras y desventuras.

En la última viñeta del primer episodio del Libro I de *Inodoro Pereyra, el Renegáu*, el gaucho que acaba de pasarse de bando dice: "¿qué le parece si juimos a las tolderías?", e Inodoro, en un primerísimo plano le responde: "¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original…". La referencia es evidente: es el canto IX de *El gaucho Martín Fierro*, la obra que reúne todas las características de los antecedentes de la gauchesca, las modifica, las actualiza y cierra el ciclo. Sin embargo, ¿es esto (o solo esto) lo que leyó Inodoro? ¿O es acaso que la escena que se transpone en la viñeta está ya "intervenida" por la lectura de Borges que describe —en su cuento "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"— el conmovedor momento de iluminación experimentado por el sargento Cruz cuando decide pasarse de bando y pelear junto al desertor Martín Fierro?



La serie de reescrituras borgeanas no se agota en este episodio. Si Hernández cierra el ciclo del género gauchesco con la publicación de *La Vuelta*…, Borges completa la operación con la publicación del cuento "El fin", en el que lo que se cierra es la proyección del personaje. Esa extensa cesura entre la publicación de una y otra parte del poema es la que representó en su cuento con esa imagen estática de un gaucho que espera su final, como si los siete años transcurridos hubiesen detenido al personaje en una única e infinita escena.

En ese mismo silencio de la historia se detiene el cuento "El amor", de Martín Kohan. La narración se inicia luego de que Martín Fierro se enjugara las lágrimas tras abandonar las poblaciones junto a

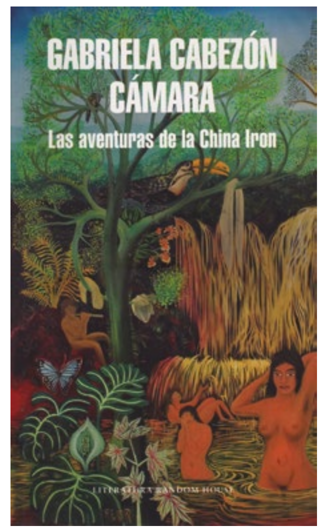


Martín Kohan, *Cuerpo a tierra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.

Cruz. Los dos personajes emprenden el viaje rumbo a las tolderías, envueltos en el más profundo silencio ("¿Qué van a decirse estos dos en la pampa argentina tan lisa y tan hueca, en el desierto constante donde nada existe y nada pasa?"). El galopar por la pampa hasta llegar a las tolderías que Hernández no describió es el espacio narrativo que viene a cubrir el cuento de Kohan. Instala en ese hiato a los dos hombres, viajando por la llanura infinita, y les permite volver a re-conocerse en el otro, pero esta vez lo que descubren es el amor. La reescritura permite plantear la homosexualidad como un tema dentro de la obra y también remarca la filiación múltiple con la tradición literaria, puesto que en su operatoria de reescritura continúa con la tradición borgeana en prosa y, a su vez, oculto en la narración (como el amor de Cruz y Fierro en la toldería), sostiene el uso del octosílabo propio de la gauchesca: "Prefiero dormir, Tadeo, más cerquita de la puerta, para dar pronta respuesta, si en un peligro me veo", le dice Fierro a Cruz, y lo hace "cantando" como el Fierro de Hernández, pero dirigiéndose a Tadeo, el nombre que le inventó Borges a Cruz.

En esa misma línea se incorpora una nueva reescritura, pero esta vez toma la forma de la novela. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara viene a producir múltiples derivas en la historia de *Martín Fierro*, ancladas siempre en los silencios y lo innominado en el poema. El punto de partida de la narración es el caserío donde se ubica el rancho de Fierro, en el que luego de que este fue llevado a la frontera, quedó abandonada su mujer. Introduciendo la temática de género, Cabezón Cámara le da voz a la mujer de Martín Fierro. Ella y la esposa de aquel inglés que decía ser de *Inca-la-perra* emprenderán un viaje de iniciación durante el que descubrirán no solo el amor y el goce, sino también un espacio edénico donde la libertad es la norma. A la inversa de la estructura del poema de Hernández, el viaje emprendido por la China y su compañera Liz va del espacio trágico del abandono y la abyección al lugar mágico representado por esa "isla movediza". Allá, en las tolderías, la China encontrará el Paraíso. Así, la novela propone una relectura del poema desde la perspectiva de género y, también, mediante la estrategia de ficcionalización del propio Hernández, invita a reflexionar sobre el modo y momento de producción de la obra que instauró el mito gaucho.

Las reescrituras no se acaban en el contenido de la historia y las rupturas respecto de su estructura y transposición. También la materia poética es un elemento que sirve como base para generar derivas y entrecruzamientos. Es aquí donde se ilumina la poética de Leónidas Lamborghini y su trabajo experimental y transgresor respecto de aquella tradición relacionada con la gauchesca y, por lo tanto, basada en la oralidad. Sobre esta evidencia construye *El solicitante descolocado*, una obra poética cuyos personajes —el Solicitante descolocado y el Saboteador arrepentido— encarnan a Fierro y Cruz respectivamente. En el deambular de estos dos seres se reproduce el "contrapunto" propio de la oralidad que le devuelve al poema la fuerza y la musicalidad originales. Más evidente aún es la reescritura en el poema titulado "Los dos sabios". Nuevamente la potencia de la oralidad es lo que se pone de relieve al reelaborar la payada entre Fierro y el





1. Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2017.
2. Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.



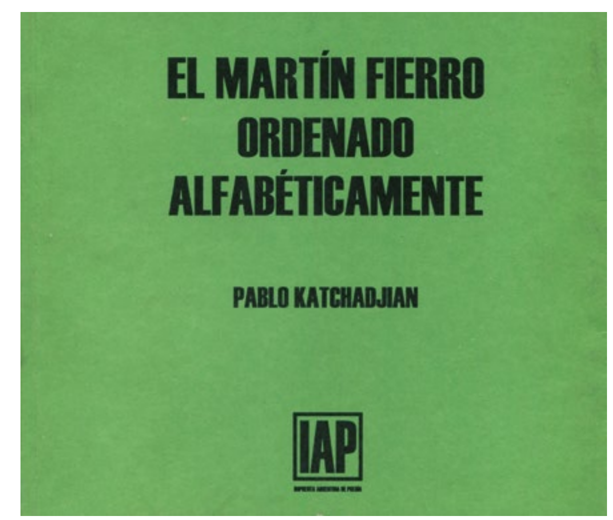
Oscar Fariña, *El guacho Martín Fierro*, Buenos Aires, Interzona, 2017.

Moreno, que en este caso estarán representados por el Sabio Blanco y el Sabio Negro. En este poema, la voz de los protagonistas fue desplazada por un narrador y las respuestas de uno y otro, sintetizadas, pero los temas universales que hacen al argumento de la célebre payada se mantienen intactos, aunque desperdigados en cada estrofa.

En el otro extremo del trabajo de Lamborghini —que utiliza el material poético para poner en tensión, romper y crear una nueva materialidad—, se encuentra el trabajo de Oscar Fariña, autor de *El guacho Martín Fierro*. La estrategia en este caso es lo que podría denominarse de "traducción del original". Fariña tradujo verso a verso el poema de Hernández a un lenguaje "tumbero", de "pibe chorro". Las desventuras del "guacho" se alteran abiertamente puesto que tanto el espacio edénico como el trabajo y la vida pacífica del gaucho en su rancho devienen en un errar ocioso y delictivo del personaje que nos cuenta su historia. La frontera será reemplazada por la cárcel, la vuelta al pago por la vida como prófugo y el exilio a las tolderías por el exilio a Paraguay. Solo una estrofa no ha sido traducida y es la que sirve para sostener el texto como denuncia: "Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato, / que nunca peleo ni mato / sino por necesidá; / y que a tanta alversidá / solo me arrojó el mal trato".

Bastante más experimental y vanguardista resulta el trabajo de reescritura de Pablo Katchadjian quien, mediante una herramienta del procesador de texto, ordenó alfabéticamente los versos de la obra. El resultado fue un poema cargado de paralelismos y anáforas con una particular renovación rítmica que sorprende cada vez que se descubre en cada estrofa el eco de la historia harto conocida del mito.

El corpus de las reescrituras no se agota en *Martín Fierro*. Otros gauchos creados por la ficción y absorbidos por la cultura popular ingresan al imaginario colectivo con todas las características del mito. Tal es el caso de Juan Moreira, cuya particular existencia atraviesa todos los géneros. De una crónica policial, publicada el 30 de abril de 1874, toma los datos Eduardo Gutiérrez para escribir la historia inicialmente publicada en folletín en el diario *La Patria Argentina*, y que luego fue convertida en la novela que lleva por título el nombre del protagonista. La prosa es la novedad en el corpus gauchesco, y los recursos propios del Romanticismo modelan la forma con sus extensas descripciones de la naturaleza fusionada con



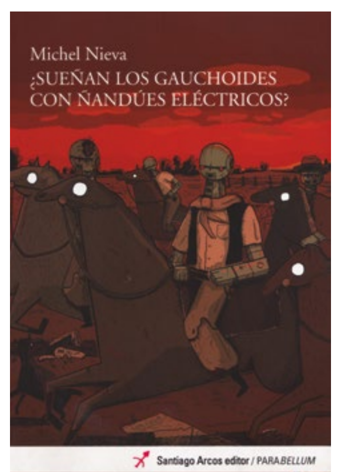
Pablo Katchadjian, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, Imprenta Argentina de Poesía, 2007.



César Aira, *Moreira*, Buenos Aires, Achával Solo, 1976.

el espíritu atormentado del héroe. Años más tarde, los hermanos Podestá llevaron la obra de Gutiérrez al teatro. La operatoria de la transposición consistió en cortar y suprimir extensos pasajes con detalladas descripciones innecesarias y repetitivas. Al fin, se quedaron solo con los diálogos, la verdadera riqueza de la novela de Gutiérrez, según Carlos Gamerro. El público abrazó el mito. El éxito de la obra fue abrumador. Y ella dio origen al teatro nacional. La representación de la historia del gaucho perseguido y la mitologización de sus actos trascendió las fronteras, tanto que cuentan que luego de ser representada en París se instaló la expresión popular *C'est un Moreyra* para referirse a alguien que no duda en pelear para defender su honor.

Casi cien años más tarde, la fuerza de estos diálogos se actualizará en el guión cinematográfico escrito por Leonardo Favio y su hermano Jorge Zuhair Jury. El film es una adaptación tanto de la obra de los Podestá como de algunas potentes escenas de la novela de Gutiérrez que dan cuenta del devenir del gaucho trabajador, tranquilo y familiero en gaucho perseguido y guapo electoral. La escena final de la película quedó grabada en la memoria: Juan Moreira está en el boliche La Estrella acompañado por una mujer. La partida lo acorrala en una habitación. Moreira mira por una pequeña ventana, "con este sol, con este sol…", se lamenta, porque sabe que va a morir. Finalmente sale y se enfrenta en una lucha épica con un gran número de hombres. Intenta escapar por una tapia pero el soldado Chirino lo hiere gravemente. Moreira, en lugar de entregarse, empuña en una mano su famosa daga y envuelve el otro brazo en su poncho para dar pelea. La imagen se cierra con la expresión desafiante de Juan Moreira. En ese mismo espacio sitúa la narración Borges en "La noche de los dones". El joven protagonista del cuento es invitado por Rufino a divertirse en el pueblo. Visitarán el boliche La Estrella donde el muchacho, temeroso y avergonzado, se entregará a los brazos de la cautiva que le permitirá conocer el amor. Pero en esa misma noche, el joven será testigo de la muerte de un tal Juan Moreira que, a diferencia de lo que ocurre en el film de Favio, no muere dando pelea: "El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose", se lee en el cuento. La fuerza de la intertextualidad resulta asombrosa, puesto que el mismo narrador dice: "Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero.



Michel Nieva, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2018.

Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela".

Sin lugar a dudas, la muerte de Juan Moreira es la escena preferida para las reescrituras porque perpetúa la imagen del gaucho perseguido. Juan José Saer también retoma esa escena en su poema "Fragmentos de un Juan Moreira". Un gran guiño despunta en el título: la historia que vamos a leer es la de "un" Moreira, que bien puede ser el de la crónica, la novela, el teatro, el cine… El poema organiza algunos fragmentos de la vida del gaucho, pero en sentido inverso: parte de su muerte en el boliche de Lobos y va hacia su nacimiento, el casamiento con Vicenta, el nacimiento de su hijo y la perennidad de la injusticia de quienes detentan el poder.



"En la cruzada hay peligros, / pero ni aun esto me aterra: / yo ruedo sobre la tierra / arrastrao por mi destino; / y si erramos el camino… / no es el primero que lo erra". Martín Fierro.
Foto de Irene Guiot, 2019.

Néstor Perlongher también recurre a la poesía para actualizar el mito de Juan Moreira, pero centra la voz poética en el beso apasionado entre Julián Andrade y Moreira. Su poema comienza con una cita de la novela de Gutiérrez que describe esa escena y que funciona como un extenso epígrafe. La imagen de Moreira se configura desde la mirada de una mujer, Delia, que es la única y sorprendida testigo de ese amor entre los hombres: "El amigo Francisco / El amigo Jiménez / El amigo Julián / con quien descangayada viste esa escena (torpe) de los besos: / esa lamida de las lenguas: esos trozos de lenguas, paladares y / cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que / desprendido / de las plumas del ñu hendía en la planicie". Esta lectura de Moreira produce sin duda otros sentidos e instala la posibilidad del erotismo en lugar de la lectura lineal del beso entendido como "pacto entre hombres". A su vez reafirma la posibilidad de abordar el mito desde la sátira y la parodia. Géneros que por su parte también utiliza César Aira para la relectura de Juan Moreira. El gesto vanguardista postulado en su primera novela, *Moreira*, demuestra la posibilidad de actualización de ese corpus gauchesco atravesado por las sucesivas reescrituras. El humor es, primordialmente, el recurso que se destaca en la obra. Basta con revisar los pasajes en los que describe detalladamente la llanura en el mismo tono romántico empleado por Gutiérrez y de pronto la descripción es interrumpida por elementos ajenos al contexto, como una cosechadora naranja que atraviesa la pampa solitaria o un avión que sobrevuela el cielo de la llanura, o más aún, el telescopio que emplean los vecinos de la localidad El Pensamiento para observar cómo se acerca Moreira al rancho. Y como Borges, Aira señala permanentemente que aquello que está narrando es la reescritura de la reescritura: "Las fábulas eran cada vez menos originales. Una repetía las obras de la otra".

Quizá resulte obvio, pero es oportuno insistir en que las reescrituras del corpus gauchesco no se agotan en esta pequeña lista. No sorprende, por ejemplo, la publicación de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, de Michel Nieva. La primera referencia intertextual es evidente: el cuento de Philip K. Dick; y la novedad en el entrecruzamiento es la ciencia ficción ocupándose de la gauchesca. Los gauchoides son serviciales y tranquilos, pero el sistema los lleva a rebelarse y, como Bartleby, repetirán "Habría preferido no hacerlo".

Las actualizaciones de la figura del gaucho permiten debatir sobre nuestra cultura, nuestra identidad y sobre nuestras tradiciones literarias. Las proyecciones y derivas de este sujeto creado por la ficción parecen no cerrar nunca su ciclo. Al contrario, en cada una de estas reescrituras se ilumina otra que va buscando sus antecedentes en ese proceso de sedimentación de voces y textos.



Santuario del Gauchito Gil, Mercedes, Corrientes, 2017. Foto de Christian Delgado.

“Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirijieron;
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir;
mas no la puedo decir
pues secreto prometieron”.

José Hernández,
La vuelta de Martín Fierro, 1879

Coordinación de la muestra: Guillermo David y Emiliano Ruiz Díaz. **Investigación y textos:** Emiliano Ruiz Díaz, Guillermo David, Andrés Tronquoy, Fernanda Olivera, María Redondo y Lautaro Bianchi. **Diseño:** Maia Kujnitzky, Silvina Colombo y Véronique Pestoni. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini y Andrés Girola. **Producción:** Martín Blanco y Pamela Miceli. **Edición:** Área de Publicaciones. **Video:** Dirección de Investigaciones y Prensa y Comunicación. Entrevistada: Ana Laura Lusnich.

Autores invitados: Julio Schvartzman, Jorge Dubatti, Ana Lía Rey, Leandro Arteaga, Eduardo Romano y José María Gutiérrez.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección de Hemeroteca, Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Archivos, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Exposiciones y Visitas Guiadas, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento Libros, Departamento de Materiales Cartográficos y Fotográficos, Departamento de Música y Medios Audiovisuales, Departamento de Preservación, Departamento de Publicaciones, Departamento de Relaciones Públicas, Departamento de Sonido e Iluminación, Departamento de Tesoro, Coordinación de Prensa y Comunicación.

Agradecimientos: Lucio Mafud, Ana Laura Lusnich, Christian Delgado, Marcelo Huici, Irene Guiot, Horacio Nieva, Natalia Tomassini, Gustavo Suárez, Fernando Alvarado, Pablo García, Fernando Martín Peña, Clara Ruocco, Instituto Iberoamericano de Berlín, Archivo General de la Nación, TV Pública, Museo de Arte Popular José Hernández, Sesc São Paulo, CeDInCI.

Biblioteca Nacional
Mariano Moreno